

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

**Pristupi, metode i postupci zaštite na slikama iz Strossmayerove
galerije od 1948. do 2008. godine.**

Ana Lilić

Mentor: dipl. ing. arh., dr. sc. Zlatko Jurić

Komentor: dr. sc. Višnja Bralić

ZAGREB, 2018.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu

Diplomski rad

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski studij

Pristupi, metode i postupci zaštite na slikama iz Strossmayerove galerije od 1948. do 2008. godine.

The approaches, methods and procedures in the preservation and conservation of paintings on wooden and textile panels in the period from 1948 until 2008.

Ana Lilić

SAŽETAK

Ovaj će diplomski rad pokušati objasniti pristupe, metode i postupke zaštite slika na drvenim i tekstilnim nosiocima u razdoblju od 1948. godine do drugog desetljeća 21. stoljeća. Temeljem proučavanja arhivske dokumentacije trideset pet štafelajnih slika u vlasništvu Strossmayerove galerije, koncizno je prezentiran razvoj konzervatorsko-restauratorske prakse u Hrvatskoj s naglaskom na pokretnu kulturnu baštinu. Dok će u prvom dijelu rada biti objašnjeno formiranje umjetničke zbirke i razrada koncepta stalnog postava Strossmayerove galerije, drugi dio rada bit će posvećen praksi zaštite slika u Hrvatskoj kao recepciji i refleksiji teorije konzervacije u Europi. Promjene u pristupima, metodama i postupcima zaštite te upotrebi restauratorskog materijala, kronološki će biti predstavljene i objašnjene konkretnim primjerima intervencija na slikama iz Stare galerije.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 200 stranice, 82 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: Zaštita pokretne baštine, Strossmayerova galerija, konzerviranje i restauriranje slika u Hrvatskoj, devetnaesto stoljeće, dvadeseto stoljeće, dvadeset prvo stoljeće

Mentor: dipl. ing. arh., dr. sc. Zlatko Jurić, dr. sc. Višnja Bralić, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači: Sanja Cvetnić, dr. sc., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu; Zlatko Jurić, dipl. ing. arh., dr. sc., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu; Višnja Bralić, dr. sc., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Datum prijave rada: 19.9.2017

Datum predaje rada: 22.11.2018.

Datum obrane rada: 28.11.2018.

Ocjena: odličan (5)

Ja, Ana Lilić, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Konzervatorstvo diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom *Pristupi, metode i postupci zaštite na slikama iz Strossmayerove galerije od 1948. do 2008. godine* rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz navedene literature ili napisan na nedozvoljen način te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 28.11.2018.

Vlastoručni potpis:

Sadržaj

Uvod.....	1
1. Uloga biskupa J. J. Strossmayera u okvirima „dugog 19. stoljeća“	4
1.2. „Prosvjetom ka slobodi“	7
2. Stvaranje Strossmayerove galerije starih majstora.....	10
2. 1. Ideja u nastajanju	10
2. 2. Tri kolekcionarske faze biskupa Josipa Jurja Strossmayera.....	11
2. 2. 1. Prva sakupljačka faza.....	13
2. 2. 2. 1. Strossmayerova darovnica.....	15
2. 2. 2. Druga sakupljačka faza	15
2. 2. 2. 1. Izgradnja palače Akademije	18
2. 2. 2. 2. Svečano otvaranje Galerije.....	19
2. 2. 3. Treća sakupljačka faza i donacije nakon Strossmayerove smrti.....	20
3. Projekt stalnog postava Galerije.....	22
3. 1. Konceptija Izidora Kršnjavog	22
3. 2. Konceptija Gabriela Terejja	23
3. 3. Konceptija Ljube Babića.....	24
3. 4. Konceptija Vinka Zlamalika	25
3. 5. Daljnje razrade koncepta Strossmayerove galerije starih majstora	26
4. Nastajanje i razvoj konzervatorsko-restauratorske struke.....	28
4. 1. Počeci konzervatorsko-restauratorske prakse u Hrvatskoj	36
4. 1. 1. Rane intervencije na slikama iz Strossmayerove galerije	38
4. 1. 1. 1. Konzervatorsko-restauratorske intervencije na slikama Strossmayerove galerije do 1884. godine	40
4. 1. 1. 2. „Kućni restaurator“ Achille Scaccioni	42
4. 1. 1. 3. Firentinska restauratorska iskustva na <i>Madonni</i> Piera Francesca Fiorentina	44

4. 1. 1. 4. Primjer intervencije nepoznate restauratorske radionice iz devetnaestog stoljeća na slici Neri di Biccija.....	45
4. 1. 2. Ferdo Goglia – začetnik konzervatorsko-restauratorske struke u Hrvatskoj	47
4. 1. 2. 1. Počeci dokumentiranja konzervatorsko-restauratorskih zahvata u Hrvatskoj	49
4. 1. 2. 2. Sustavno arhivsko dokumentiranje Ferda Gogle na primjerima slika iz Strossmayerove galerije	50
4. 1. 2. 3. Goglijino sudjelovanje u tehničkom uređenju Strossmayerove galerije	52
5. Konzervatorsko-restauratorska praksa u Hrvatskoj od 1943. do 1965. godine	53
5. 1. Zvonimir Wyroubal – dostojan nasljednik Ferda Gogle	53
5. 1. 1. Prva restauratorska izložba u Hrvatskoj	56
5. 1. 2. Wyroubalovo privremeno zaposlenje pri Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti i angažman na slikama iz Strossmayerove galerije 1947. godine	57
5. 1. 3. Restauratorski zavod Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti	58
5. 1. 4. Tri izložbe restauriranih umjetnina u okviru Restauratorskog zavoda	61
5. 1. 5. Wyroubalovi metodološki usustavljeni dokumenti kao preduvjet konzervatorsko-restauratorskog rada	62
5. 1. 6. Wyroubalovi pristupi, metode i postupci zaštite na slikama iz Strossmayerove galerije.....	69
5. 2. Wyroubalov krug suradnika restauratora	75
5. 2. 1. Metodologija i tehnologija konzervatorsko-restauratorske struke u okviru radionice Restauratorskog zavoda Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti	81
5. 2. 2. Prednosti i nedostaci dokumentacije Restauratorskog zavoda JAZU.....	82
5. 2. 3. Komisija za restauriranje umjetnina Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti.....	86
5. 2. 4. Slika <i>Krist pada pod križem</i> - primjer rada Komisije za pregled umjetnina za restauraciju na metodološki vrlo zahtjevnom djelu	88
5. 2. 5. Nastanak Laboratorija za konzervatorska istraživanja pri Restauratorskom zavodu Hrvatske	90

6. Zavod za restauriranje umjetnina i Hrvatski restauratorski zavod	93
6. 1. Promjene u kontinuiranom razvoju Zavoda	93
6. 2. Promjene u dokumentiranju konzervatorsko-restauratorskih radova u Zavodu za restauriranje umjetnina	95
6. 3. BREUH u službi Hrvatskog restauratorskog zavoda	96
6. 4. Primjeri konzervatorsko-restauratorskih radova iz devedesetih godina 20. stoljeća....	97
6. 5. Suvremena konzervatorsko-restauratorska djelatnost u Hrvatskom restauratorskom zavodu.....	98
6. 6. Primjeri kurativnog konzerviranja i restauriranja na odabranim slikama iz Strossmayerove galerije.....	101
6. 7. Blagodati istražnih fizikalnih i kemijskih metoda u restauratorskoj intervenciji na jednoj slici iz Strossmayerove galerije	102
7. Preventivno konzerviranje i tehnički uvjeti Strossmayerove galerije	105
Zaključak	109
Literatura	111
Bibliografija.....	111
Arhivski fondovi.....	116
Internetski izvori.....	117
Podaci o ilustracijama	119
Ilustracije	125
Prilog 1. Katalog umjetnina Strossmayerove galerije	153
Prilog 2. Statistička obrada podataka	197
Summary	200

Uvod

Intelektualna i kulturna emancipacija Hrvata, u razdoblju kontinuirane mađarske opresije i prisilne germanizacije, ostvarena je zahvaljujući biskupu J. J. Strossmayeru. U trima nacionalnim institucijama – Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti, Hrvatskom narodnom sveučilištu i Strossmayerovoj galeriji starih majstora, utjelovljen je prosvjetiteljski program što je iznjedrio „vojsku“ intelektualaca na kojoj će se temeljiti bolja budućnost hrvatskog naroda.

Razvidno velik korak u promicanju kulture i umjetnosti u Hrvatskoj, predstavlja otvaranje Strossmayerove galerije 1884. godine. Uzmemo li u obzir otežane političke i financijske prilike u zemlji te usporedno sagledamo povijesnu lentu otvaranja renomiranih europskih muzeja, shvatit ćemo vrijednost kulturno-umjetničkog projekta našeg vizionara. Strossmayerova sakupljačka djelatnost, ponukana globalnim fenomenom kolekcionarskog aktivizma i „fetišizma umjetnosti“, oduvijek je privlačila pažnju povjesničara umjetnosti. U posljednje vrijeme, puno se pisalo o biskupovim trima sakupljačkim fazama, korespondenciji Strossmayera s posrednicima u kupovini umjetnina te provenijenciji spornih slika.

Biskup Strossmayer bio je svjestan da briga o Galeriji, ne staje opremanjem izložbenih prostora eksponatima, već podrazumijeva i zaštitu prikupljenih umjetnina. O ranim restauratorskim intervencijama na slikama iz Strossmayerove galerije, pisale su u nekoliko navrata kustosice Stare galerije – Ljerka Dulibić i Iva Pasini Tržec. U svojim se člancima osvrću na devetnaestostoljetne konzervatorsko-restauratorske zahvate prije i neposredno nakon ulaska slika u Staru galeriju.¹ Radova na temu zaštite slika, konkretno iz Strossmayerove galerije tijekom čitavog 20. stoljeća, nema mnogo. Sporadično se objavljuju, podaci o prošlostoljetnim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slikama iz Strossmayerove galerije, u kontekstu suvremenih intervencija provedenih u okviru Hrvatskog restauratorskog zavoda.² Denis Vokić i Sagita Mirjam Sunara, posvetiti će se u svojim

¹ Članci Ljerke Dulibić i Ive Pasini Tržec, posvećeni konzervatorsko-restauratorskim radovima na slikama iz Strossmayerove galerije u 19. stoljeću su: „Austrijski slikar Leopold Kupelwieser i biskup Josip Juraj Strossmayer“, „Od Correggia do Taddea Zuccarija : bilješke o slici Krist u Getsemanskom vrtu iz Strossmayerove galerije u Zagrebu“, „Un contributo alla conoscenza delle procedure dei restauri ottocenteschi nelle pitture della collezione Strossmayer“ i „Austrijski slikar Leopold Kupelwieser i biskup Josip Juraj Strossmayer“

² Članci objavljeni u znanstveno-stručnoj publikaciji Hrvatskog restauratorskog zavoda poput „Slika Nerija di Biccia iz Strossmayerove galerije starih majstora – prilog povijesti restauriranja i recepcije“ (Nelka Bakliža, Ljerka Dulibić) i „Krist pada pod križem“ iz Strossmayerove galerije u Zagrebu: crtica iz povijesti restauriranja

doktorskim disertacijama povijesti razvoja struke zaštite pokretne baštine u Hrvatskoj koja počiva na usustavljenoj konzervatorsko-restauratorskoj dokumentaciji. Zahvaljujući njima, bogatiji smo za saznanja o samim počecima konzervatorsko-restauratorske djelatnosti koje dugujemo Ferdu Gogliji te Zvonimiru Wyroubalu na čijim se temeljima zasniva suvremena praksa zaštite pokretne baštine. Spoznaje o pristupima, metodama i postupcima zaštite na slikama iz Stare galerije možemo dobiti iščitavajući restauratorsku dokumentaciju pohranjenu u arhivima Strossmayerove galerije starih majstora HAZU i Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu. Upravo će se na toj građi zasnivati istraživački dio ovog diplomskog rada.

Primarni cilj provedenog istraživanja u sklopu diplomskog rada, utvrđivanje je pristupa, metoda i postupaka zaštite slika na drvenim i tkanim nosiocima u razdoblju od osnutka *Restauratorskog zavoda Instituta za likovne umjetnosti JAZU-a* 1948. godine do današnjice. Oslanjajući se na povijest i teoriju konzerviranja i restauriranja slikarske baštine u Europi te temeljitim proučavanjem arhivske dokumentacije o radovima na trideset pet umjetnina iz Strossmayerove galerije, provest će se istraživanje koje će dati odgovor na otvoreno pitanje – koliko je hrvatska restauratorska praksa išla u korak s vremenom? Posredno je na taj način rekonstruiran i prezentiran povijesni razvoj konzervatorsko-restauratorske profesije s fokusom na zaštitu i restauriranje štafelajnog slikarstva.

Diplomski je rad podijeljen u sedam poglavlja. Tekstualnom dijelu rada priložen je slikovni materijal i katalog s trideset pet odabranih slika iz Strossmayerove galerije na kojima su provedeni višekratni konzervatorsko-restauratorski radovi. U katalogu su zabilježene sve dokumentirane restauratorske intervencije na umjetnina od početka prošlog stoljeća do danas. Prvi dio rada bavit će se problematikom osnutka „hrama umjetnosti“ i formiranja umjetničke zbirke te razradom koncepcije projekta stalnog postava Strossmayerove galerije. Drugi dio koji započinje četvrtim poglavljem, posvećen je najranijim restauratorskim intervencijama na Strossmayerovim slikama, što podrazumijeva razdoblje neposredno prije i nakon njihova ulaska u fundus Stare galerije. U sklopu ovog poglavlja, prezentirana je djelatnost Ferda Gogle, prvog hrvatskog restauratora s početka 20. stoljeća i začetnika konzervatorsko-restauratorske profesije u Hrvatskoj. Naredno je poglavlje posvećeno „vjesnicima“ promjena, odnosno nositeljima polaganog, ali sigurnog napretka prakse zaštite. Na temelju konkretnih primjera konzervatorsko-restauratorskih intervencija, upoznati ćemo se s usustavljenim

baroknog slikarstva u Hrvatskoj“ (Višnja Bralić, Pavao Lerotić), vrijedni su izvori podataka o prošlostoljetnim konzervatorsko-restauratorskim radovima te zorni prikaz suvremenih metoda i postupaka zaštite pokretne kulturne baštine.

evidentiranjem i dokumentiranjem pokretne kulturne baštine u Hrvatskoj. Principi, metode i postupci zaštite što su se primjenjivali u *Restauratorskom zavodu Instituta za likovne umjetnosti JAZU* pod direktivom Zvonimira Wyroubala, bit će objašnjeni na odabranim primjerima radova na slikama iz Strossmayerove galerije. Šesto će poglavlje biti posvećeno razvojnem kontinuitetu restauratorske prakse osamdesetih godina te pozitivnim poticajima ka osuvremenjenu primijenjenih konzervatorskih i restauratorskih postupaka u *Zavodu za restauriranje umjetnina*. Isto će poglavlje obuhvatiti konzervatorsko-restauratorsku praksu ratnih devedesetih godina te suvremene metode i pristupe zaštite štafelajnih slika kroz djelatnost *Hrvatskog restauratorskog zavoda*. U posljednjem poglavlju, osvrnut ćemo se na problem preventivne zaštite u prostorima Akademijine palače.

1. Uloga biskupa J. J. Strossmayera u okvirima „dugog 19. stoljeća“

Biskup Josip Juraj Strossmayer (1815. – 1905.) pripada generaciji mladih hrvatskih intelektualaca u vrijeme borbe Hrvatske države za narodnu neovisnost te integraciju razgraničenih hrvatskih zemalja, podijeljenih između velikih europskih sila.³ Osim snažnih velesila koje su vješto prisvajale dijelove hrvatskog teritorija prema potrebi i htjenju, problem sjedinjenja ležao je i u nesolidarnosti različitih grupacija, smjerova i ideologija. Ipak, Hrvati su inspirirani transformacijom nacija u nastajanju, povelj Hrvatski narodni preporod čije je sjeme posađeno i prije početka javnog djelovanja Josipa Jurja Strossmayera.⁴ To je osoba koja

³ Pokušaji ujedinjenja fragmentiranih zemalja u legitimnu i suverenu državnu tvorevinu, devetnaestostoljetna je tema Hrvatske države. Po Napoleonovu padu i neposredno nakon Bečkog kongresa (1815.), Hrvatske je država podijeljena između Beča, Budimpešte te Osmanlijskog Carstva. Najveći dio zemlje pripao je Austrijskom carstvu (Dalmacija, Dubrovnik, Boka, Istra s otocima, Vojna krajina), dok je Banska Hrvatska pala u ruke Mađara. Od toga trenutka do prevratničke 1848. godine, traje tzv. „Proljeće naroda“, period svojstven po nacionalnim revolucijama neslobodnih naroda unutar neprirodno oformljenih, višenacionalnih državnih tvorevina. Idejni vođa dopreporodnog doba u Hrvatskoj s idejom okupljanja i afirmacije Hrvata u modernu naciju, bio je Maksimilijan Vrhovac koji potiče otvaranje tiskara, knjižnica i knjižara. To je doba velike gladi, epidemija te borbe hrvatskog plemstva za održavanjem službenog latinskog jezika na Požunskom saboru 1825. godine. Skupina mladih intelektualaca, okupljena oko grofa Janka Draškovića i Ljudevita Gaja, nizom programatskih spisa nastojala je riješiti problem gospodarskog, političkog i kulturnog razvoja Hrvatske. Draškovićeva *Disertacija* postala je prvim nacionalno-političkim programom hrvatskog naroda okupljenog oko novog imena i ideje. Istovremeno je Ljudevit Gaj pokrenuo tiskanje *Novina Horvatzkih* (isprva na kajkajvštini) i njihovog književnog priloga pod nazivom *Danica horvatzka, slavonska i dalmatinska*. Navedene aktivnosti i pisane riječi ranih preporoditelja bile su usmjerene ka formiranju jedinstvenog hrvatskog književnog jezika kao okosnice integracije hrvatskog naroda. U ovo vrijeme, Ivan Kukuljević Sakcinski održava svoj prvi zastupnički govor na hrvatskom jeziku. Godine 1843., predlagao je hrvatski jezik kao službeni da bi već 1845. godine (nakon oružanog sukoba s mađaronima) zahtijevao pravo na samostalnu vladu, uzdizanje Zagrebačke biskupije na čast arhiepiskopije te podizanje Akademije na razinu Sveučilišta. Novoizabran ban Josip Jelačić, presudna je osoba prevratničkog razdoblja polovine stoljeća, uz koju se veže ukidanje kmetstva, prekid odnosa s Ugarskom i kratkoročno sjedinjenje hrvatskih zemalja s izuzetkom Istre. U svrhu jačanja centralizacije i provođenja prisilne germanizacije, carska je vlada 1850. godine uvela tzv. „Bachov apsolutizam“ koji je rezultirao negodovanjem svih društvenih slojeva u krunovinskim zemljama Monarhije. Otvorena germanizacija i stega „Bachova režima“ osjećala se do 1860. godine, kada je u Monarhiji nastupilo ustavno stanje. S drugom polovicom 19. stoljeća, dolaze i promjene u raspodjeli hrvatskih zemalja pa je Krajina pridružena Središnjoj Hrvatskoj, ali bosansko-hercegovački posjedi koje je Monarhija oslobodila od Osmanlija, nisu priključeni hrvatskim zemljama. (Usp. Pavličević, D. (2000). Povijest 3, 3. izdanje, Zagreb: ALFA d.d., str. 103-219.) Ova povijesna skica može ostati u bilješki ako želite istaknuti u kojim uvjetima Strossmayer djeluje

⁴ Pod okriljem crkve, Strossmayeru je bilo omogućeno vrhunsko obrazovanje i napuštanje kmetskog staleža dobivenog po rođenju u doba feudalnih odnosa. Po završetku teologije na đakovačkom sjemeništu, Strossmayer je 1834. godine doktorirao filozofiju na peštanskom sveučilištu gdje je završio i studij teologije 1837. godine. Već je iduće godine Strossmayer u Đakovu proglašen subđakonom i đakonom, a naredne godine kapelanom u Petrovaradinu gdje je i službovao do 1840. godine. Godine 1842., Strossmayer je obranio doktorat na bečkom *Augustineumu* s temom crkvenog jedinstva. Kao doktor filozofije i teologije, Strossmayer se zaposlio kao predavač na đakovačkom sjemeništu te je istodobno obnašao dužnost vicerrektora. Revolucionarne 1848. god., biskup je imenovan jednim od trojice ravnatelja *Augustineuma* gdje je predavao kanonsko pravo. Iste ga je godine kralj Franjo Josip I. imenovao biskupom đakovačkim ili bosanskim i srijemskim. Biskupov formalni naslov, potvrđen je u Beču 1850. godine kada je svečano ustoličen u Đakovu. Godine 1851., Strossmayer je proglašen vikarom katolika u Srbiji te je 1858. godine počašćen titulom prvog tajnika carsko-kraljevskog savjetnika i papinog prelata. Nakon pada „Bachova neoapsolutizma“ 1860. godine, Strossmayer je postao član Proširenog carskog vijeća u Beču te velikim županom Virovitičke županije. Narednih je godina djelovao unutar Narodne stranke. (Usp. Slišković, S. (2005.) Strossmayer - promicatelj europskog jedinstva. *Croatia christiana periodica*, sv. 29. (56), str. 209.)

će u najvećoj mjeri utjecati na hrvatski nacionalni razvoj te na metamorfozu pomalo zaostalog društva na marginama Habsburške monarhije, u modernu građansku naciju.

U očima suvremene historiografije, Josip Juraj Strossmayer jedan je od nacionalnih velikana hrvatske povijesti. Ovu odvažnu tvrdnju najbolje podržava navod Stane Vukovac: „Stoljeća tek rađaju velike muževe, 19. stoljeće darovalo Hrvatima – Josipa Jurja Strossmayera.“⁵ Strossmayerovo pastoralno djelovanje započelo je njegovim svečanim ustoličenjem za srijemsko-bosanskog biskupa 29. rujna 1850. godine.⁶ Po preuzimanju ključeva đakovačke biskupije, Strossmayer je krenuo u reorganizaciju filozofsko-teološkog studija u Đakovu.⁷ Mnoge crkvene udruge karitativnog karaktera osnivati će se pod biskupovim pokroviteljstvom dok će neposrednu involviranost u život biskupije dokazati brojnim vizitama u najzabačenije dijelove dekanata i župa. Strossmayerovu brigu i darežljivost osjetili su siromašni samostani, sjemeništa te dotrajali znameniti sakralni objekti poput crkve Sv. Marka u Zagrebu i župne crkve Sv. Petra i Pavla u Osijeku.⁸ Kruna biskupovog duhovnog rada bio je grandiozan poduhvat izgradnje đakovačke katedrale⁹, odnosno katoličkog hrama na samom rubu zapadne Europe, gdje je htio „...na granici zapadnog kršćanstva, pravoslavnim crkvama Istoka dostojno prezentirati ljepotu katolicizma.“¹⁰

Strossmayer je stvorio vlastitu pacifističku ideologiju što ga svrstava među praoce politike europskog jedinstva.¹¹ Njegova se politika zasniva na zajedničkim kršćanskim korijenima u kojima počiva snaga tada konfesionalno podijeljenih Europljana.¹² Shvatio je biskup da sjeme razdora leži upravo u borbi pravoslavnih naroda i katolika, čija religiozna usmjerenja oblikuju neprijateljsku vanjsku politiku. Rješenje dezintegracije i nesolidarnosti nalazi u sklapanju konkordata između pravoslavnih zemalja i Svete Stolice na način da se ideološki distancirane zemlje povežu zajedničkim ciljem – očuvanju civilizacije. Smatrao je Strossmayer kako će

⁵ Vukovac, S. (2007.) Josip Juraj Strossmayer veliki župan i zastupnik u Hrvatskom saboru. *Anali Zavoda za znanstveni i umjetnički rad u Osijeku*, br. 23., str. 126.

⁶ Šuljak, A. (2007.) Josip Juraj Strossmayer duhovni pastir svoje biskupije. *Anali Zavoda za znanstveni i umjetnički rad u Osijeku*, sv. 23., str. 157.

⁷ U duhu pomirenja Istoka i Zapada, te očuvanja nacionalne posebnosti u okvirima južnoslavenske politike, Strossmayer je uz mogućnost učenja hrvatskog jezika i povijesti, uveo studij staroslavenskog jezika i glagoljice. (Usp. Šuljak, A., *nav. dj*, 2007., str. 158.)

⁸ Njegove donacije pronašle su put do Beča, Rima, Damaska, Atene, Beograda, Kragujevca, Sarajeva, Mostara, Banja Luke, Visokog, Osijeka, Zagreba, Hvara, Splita, Varaždina, Krka, Kotor itd. (Usp. Katalog (2013). Strossmayerova galerija starih majstora - odabrana djela, (ur.) Marković, V., Zagreb, str. 14.)

⁹ „Monumentalni gesamtkunstwerk zrelog romantičarskog senzibiliteta“⁹, građen je po uzoru na europske crkve od 1866. do 1882. godine. (Katalog, *nav. dj*, 2007., str. 166.)

¹⁰ Šuljak, A., *nav. dj*, 2007., str. 166.

¹¹ Usp. Slišković, S., *nav. dj*, 2005., str. 210.

¹² Usp. Slišković, S., *nav. dj*, 2005., str. 213.

zajedničkim jezikom (staroslavenskim) približiti Katoličku Crkvu pravoslavnoj te na taj način postići jedinstvo Istoka i Zapada.¹³

Revoltiran postupcima bečkog dvora, koji je tiranski lišio nepovlaštene Hrvate slobode i zanemario njihovo povijesno pravo na državu, Strossmayer se zanosio idejom o južnoslavenstvu. Ipak, svjestan situacije u kojoj se Hrvatska nalazila, pokušao je obraniti status svoje države u aktualnim uvjetima. U višestoljetnoj borbi za naprednu, slobodnu i ujedinjenu zemlju, vjera je bila neizbježan dio društvenog identiteta, a crkva neminovno političko sredstvo za ekvilibriranje na europskoj pozornici. Na dan Strossmayerova proglašenja biskupom, njegovo je geslo postalo „Sve za vjeru i domovinu“¹⁴, što će učestalo dokazivati na sjednicama Pojačanog carevinskog vijeća, Banske konferencije i Hrvatskog sabora. Živom riječju javnih nastupa i putem službenog političkog glasila Narodne liberalne stranke (lista „Pozor“), Strossmayer se zalagao za uporabu hrvatskog kao službenog jezika, integraciju fragmentiranih državnih prostora, ravnopravnost Hrvatske u odnosu na ostale zemlje Monarhije jer centralizacija „...ne odgovara duhu pravde i evanđelja, koje ne samo u privatnom, nego još više u državnom životu zapovijeda, da ne činimo drugom ono, što nismo rada da drugi nama čini.“¹⁵

Pokazao se Strossmayer izvrsnim gospodarstvenikom tijekom godina biskupovanja u Bosansko-đakovačkoj i srijemskoj biskupiji.¹⁶ Nadahnut civilizacijskim tekovinama Zapada, potaknut razvojem ekonomskog boljitka i gospodarstva najrazvijenijih zemalja u Europi, biskup je postao najvećim gospodarskim modernizatorom na području Hrvatske.¹⁷ U vremenskom periodu od pedesetak godina, uložio je čak 326 480 forinti u izgradnju novih kuća i raznovrsnih objekata, a u vlastelinstvo je uložio vrtoglav iznos od 1 000 000 forinti.¹⁸ Poticao je modernizaciju prometnica, izgradnju željezničke mreže, naglašavao važnost regulacije i plovnosti rijeke Drave prema Mađarskoj te se zalagao za prokop dvonamjenskog kanala između Osijeka i Broda na Savi. Navedena zalaganja, trud te naposljetku novčane

¹³ Strossmayer naglašava da će naroditi moći nadvladati raznolikost i rascjepkanost slavenskih jezika. (Usp. Slišković, S., *nav. dj.*, 2005., str. 213.)

¹⁴ Slišković, S., *nav. dj.*, 2005., str. 209.

¹⁵ Katalog, *nav. dj.*, 2013., str. 12.

¹⁶ Usp. Strčić, P. (2006.) Josip Juraj Strossmayer danas. *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU Varaždin*, br. 16-17, str. 120.

nav. dj., 2006., str. 120.

¹⁷ Najviše profita donosile su bogate šume slavonskog hrasta, a potom, zemljoradnja, vinogradarstvo, stočarstvo (napose konjogojstvo) te lovni i ribarski gospodarstveni dio. Takvo, uređeno vlastelinstvo, uređeno prema zapadnjačkom modelu, biskupiji je godišnje nosilo od 150 000 do 300 000 forinti. (Usp. Katalog (2006). Strossmayerova donacija : europska umjetnost od X. do XIX. stoljeća, (ur.) Vulin, A., Zagreb, str. 13.)

¹⁸ Usp. Strčić, P., *nav. dj.*, 2006., str. 120.

prihode biskupije, Strossmayer je usmjeravao u kulturne, umjetničke i znanstvene projekte u službi narodnog osvješćivanja. Na optužbe dušobrižnika o pretjeranom razmetanju crkvenim novcem u korist kulture, umjetnosti i znanosti, Strossmayer je odgovarao u duhu svoga gesla kako se narod ne sastoji „samo od tijela nego i od duše o kojoj se također treba brinuti“.¹⁹

1.2. „Prosvjetom ka slobodi“

Govorio je Strossmayer kako „tvrdi grad od znanja, kulture, civilizacije i ustanova duhovne promičbe razoriti se ne može.“²⁰ Vjerujući kako je razvoj kulture i znanosti neminovan u postizanju željene ravnopravnosti suverene Hrvatske na europskoj političkoj pozornici, Strossmayer je uložio velike napore u transformaciju feudalnog hrvatskog društva u građansko.

Prvi korak u stvaranju modernog društva bila je uspostava unificiranog hrvatskog jezika, što nije bilo nimalo lako s obzirom na prisilnu germanizaciju te nametanje mađarskog jezika u sve javne ustanove. Usvajanje standardnog hrvatskog jezika, provedeno je posredstvom najviših institucija nacionalne kulture²¹ – akademije znanosti i umjetnosti te sveučilišta, zahvaljujući kojima su se Hrvati približili krugu „izobraženih europskih naroda“.²² Borba za osnivanje obrazovnih ustanova koje će oplemeniti Hrvatsku i podići je na nivo europskih centara ekspanzivne moći, započela je 10. prosinca 1860. godine na Banskoj konferenciji.²³

Hrvatski je sabor već iduće godine jednoglasno prihvatio Strossmayerov prijedlog o podizanju hramova znanosti i kulture.²⁴ U ovom trenutku, zadaćom Hrvatskog sabora postalo je određivanje svrhe i ustrojavanje pravilnika Akademije te formiranje modernog Sveučilišta u Zagrebu.²⁵ Dok je Sveučilište je u Zagrebu s pripadajuća mu četiri fakulteta, otvorilo svoja vrata tek 1874. godine, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, otpočela je s radom po

¹⁹ Šergregor, D. (2013). Stvaranje Strossmayerove galerije. *Cris : časopis Povijesnog društva Križevci*, Vol. XIV., br. 1, str. 431.

²⁰ Katalog, *nav. dj*, 2016., str. 13.

²¹ Slišković, S. (2007). Crkva kao inspirator Strossmayerove politike: Poseban osvrt na službu župana. *Analitički Zavod za znanstveni i umjetnički rad u Osijeku*, sv. 23., str. 184.

²² Slišković, S., *nav. dj*, 2005., str. 217.

²³ Strossmayer je tom prilikom banu Josipu Šokčeviću naglasio ozbiljnost kulturne potrebe za stvaranjem učenog društva te osnivanje Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu. Kako bi privolio bana na odobrenje zahtjeva te ubrzao proces hrvatskog kulturnog preporoda, Strossmayer je darovao banu Šokčeviću ogromnu svotu od 50 000 forinti. (Usp. Vukovac, S., *nav. dj*, 2007., str. 132.)

²⁴ Usp. Slišković, S., *nav. dj*, 2005., str. 210.

²⁵ Prijedlog Pravila Akademije, Sabor je poslao kralju na odobrenje, međutim, pisanu dozvolu Hrvati su dobili tek 1863. godine uz pregršt prigovora i zahtjev za promjenom određenih točaka. Strah od rapidnog kulturnog razvoja i nacionalnog povezivanja još uvijek razdijeljenih Hrvata, zavladao je hegemonističkim centrom Monarhije, stoga nas ne čudi odgoda odobrenja statuta Akademije u Zagrebu. (mrežna stranica: http://info.hazu.hr/hr/o-akademiji/osnutak_akademije/; stranici pristupljeno: 19. II. 2018.)

prihvaćanju modificiranog *Poslovnika* 1866. godine.²⁶ Otvaranje Akademije s dr. Franjom Račkim kao predsjednikom i biskupom Strossmayerom kao pokroviteljem, rezultiralo je izdavanjem brojnih edicija i publikaciju.²⁷ U sklopu Strossmayerove kroatocentrične vizije, Akademija je kao istraživački centar hrvatske povijesti, izdala mnogo radova na temu prošlosti i tekovina Hrvata te njihove spomeničke baštine. Izdavanjem literature na temu dalekosežne prošlosti malog naroda unutar moćne Habsburške Monarhije, Franjo Rački je u suradnji s hrvatskim znanstvenim uglednicima nastojao obraniti hrvatsko povijesno pravo na integritet i suverenitet.²⁸

Osim čelnih obrazovnih ustanova, biskup je financijski podupirao književne produkcije slavenskih naroda²⁹, opremao knjigama i glasilima mnoga društva, čitaonice i zborove kao epicentre širenja hrvatske riječi. Budući da je obrazovanje pokušao učiniti dostupnim svima, otvarao je gimnazije u svim većim gradovima³⁰ te se trudio oko školovanja djevojaka i dječaka iz svih južnoslavenskih naroda, velikodušno je dijelio stipendije siromašnim učenicima, studentima te umjetnicima (književnicima, slikarima i glazbenicima) u nastajanju.³¹ Brojni darovni ugovori svjedoče o poticanju javnih institucija te osiguravanju zavidne kvalitete Galerije pri Akademiji, Matice hrvatske, Društva Sv. Jeronima te dječakog sjemeništa u Đakovu.³² U svrhu širenju nacionalne svijesti i jezika, otvorena je novinska redakcija časopisa *Naše sloge* te je podignuta dionička tiskara u Zagrebu.³³ Novine poput *Obzora* i *Vienca*, također su uživale biskupovo dobročinstvo i potporu.

Naposljetku, biskup je darovao Hrvatima svoju kolekciju slika koju je godinama pažljivo formirao. Godine 1884., prilikom svečanog otvaranja Galerije, Strossmayer je obznanio da

²⁶ Premda je car Franjo Josip već 1869. godine potpisao prijedlog o formiranju Sveučilišta u Zagrebu, Hrvati su čekali na otvaranje Sveučilišta sve do 1874. godine kada je ban Ivan Mažuranić dobio vladarevu sankciju. Sveučilište je „udomilo“ četiri fakulteta: Pravni, Bogoslovni, Filozofski i Medicinski. (Usp. Strčić, P., *nav. dj*, 2006., str. 121.)

²⁷ Godine 1867. izdan je prvi broj znanstvene periodične publikacije „Rad“, dok je deset godina poslije tiskan prvi svezak godišnjeg časopisa i administrativnog glasnika Akademije po imenu „Ljetopis“. (Usp. Sirotković, H. (2001). Tadija Smičiklas - život i djelo. U: Gulin, A., ur. *Zbornik Odsjeka za povijesne znanosti Zavoda za povijesne i društvene znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, str. 9.)

²⁸ Usp. Sirotković, H., *nav. dj*, 2001., str. 9.

²⁹ Strossmayer je potpomogao izdavanje narodnih pjesama Makedonaca, djelovanje Matice hrvatske i dalmatinske, Matice srpske u Novom Sadu i Matice slovenske u Ljubljani. Također, podupirao je izdavanje knjiga u Hrvatskoj, Bosni, Crnoj Gori, Srbiji te Bugarskoj. (Usp. Usp.Katalog, *nav. dj*, 2006., str. 14.)

³⁰ Gimnazije su otvorene u: Osijeku, Zagrebu, Senju, Rijeci, Požegi, Bjelovaru, Gospiću i Pazinu. (Usp.Katalog, *nav. dj*, 2006., str. 14.)

³¹ Ulagao je novac u istaknute pojedince poput Franje Račkog, Vjekoslava Karasa, Izidora Kršnjavog, Franje Kuhača i Marije Jambrišak. (Usp. Strčić, P., *nav. dj*, 2006., str. 122.)

³² Usp. Strčić, P., *nav. dj*, 2006., str. 122.

³³ Usp. Strčić, P., *nav. dj*, 2006., str. 122.

„se tih slika i umjetnina tečajem 20 do 30 godina hvala Bogu nauživao“, stoga ih „drage volje i po prvobitnoj namjeri svojoj narodu odstupljuje“. ³⁴ Spomenuta će kolekcija slika, uz Strossmayerovu biblioteku što je podrazumijevala do tada najvrjedniju knjižničku građu – biblioteku Ivana Kukuljevića Sakcinskog, činiti osnovu Akademijine galerije, knjižnice i arhiva. ³⁵ Hramovi kulture i znanosti u centru Zagreba, Sveučilište te Akademija uz pripadajuću umjetničku galeriju, knjižnicu te bogat arhiv, trebali su otvoriti put ka samoostvarenju i suverenitetu Hrvatske. Kapital, akumuliran na biskupskom posjedu u Đakovu, Strossmayer je nesebično ulagao u javne institucije u korist naroda, boljitka i razvoja.

³⁴ Usp. Katalog, *nav. dj*, 2013., str. 12.

³⁵ Usp. Strčić, P., *nav. dj*, 2006., str. 121.

2. Stvaranje Strossmayerove galerije starih majstora

Kruna donatorske djelatnosti najvećeg dobrotvora hrvatskog naroda, biskupa Josipa Jurja Strossmayera, utjelovljena je u Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti, odnosno njezinoj trijadi koju su činile: galerija, knjižnica i arhiv. U toj nacionalnoj instituciji realiziran je kulturni program narodnog preporoda što su ga zamislili ilirci prije prevratničke 1848. godine.

2. 1. Ideja u nastajanju

Godine 1850., Josip Juraj Strossmayer, pristupio je tronu đakovačke biskupije u vrijeme apsolutizma cara Franje Josipa i njegovog ministra Aleksandra Bacha.³⁶ Prvih desetak godina svoga biskupovanja, Strossmayer se posvetio crkvenim i gospodarskim poslovima, kako bi ostvario prihode neophodne za podizanje hramova kulture. O potrebitim kulturno-prosvjetnim institucijama propovijedao je javno, prkoseći nadležnim ministarstvima u Beču i Pešti. Akademijina galerija, knjižnica i arhiv, počivaju na velikom episkopalnom bogatstvu, akumuliranom zahvaljujući eksploataciji čuvene slavonske hrastovine.³⁷ Osim financijskih sredstava, biskupu su bili potrebni pouzdani i sposobni suradnici, kao i građa na kojoj će se temeljiti buduće institucije.

Strossmayer pratilac i promatrač svih njegovih pokušaja i trijumfa, bio je biograf Milko Cepelić, koji je već 1850. godine opisao biskupovu brižljivu potragu za umjetninama u prostorima biskupije. Njegova sakupljačka aktivnost započela u trenutku stupanja na biskupski tron. Isprva je Strossmayer, vođen željom za opremanjem i uređenjem svoje biskupske rezidencije, skupljao djela primijenjene umjetnosti i slike starih majstora.³⁸ Svjestan stanja pojedinih umjetnina, biskup je već 1857. godine poslao određene slike Leopoldu Kupelwieseru na restauraciju u Beč.³⁹ Nije poznat broj umjetnina niti karakter oštećenja slika na kojima su izvršeni radovi, međutim, potreba da se umjetnine na primjereni način zaštite i prezentiraju govore o intelektualcu zapadnjačkih svjetonazora.

³⁶ Šegregur, D., *nav. dj*, 2013., str. 429.

³⁷ Biskup je za vrijeme svoje službe poklonio svome narodu 5,5 milijuna kruna, pa iako je od 1889. do 1895. godine mađarska vlada uspjela isposlovati zabranu sječe, Strossmayer je pronašao alternative načine zarade. (Usp. Šegregur, D., *nav. dj*, 2013., str. 430.)

³⁸ Usp. Katalog (1982). Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, (ur.) Mohorovičić, A., Zagreb, str. 7.

³⁹ Usp. Katalog, *nav. dj*, 2006., str. 19.

Zahvaljujući studijskom boravku u Beču te brojnim posjetima galerijama, Strossmayer je uspio razviti istančan ukus za estetiku i umjetnine koje su postale njegovom strašću. Na svojim brojnim putovanjima, Strossmayer je pohodio muzeje i posjetio brojne galerije od Münchena, preko Praga, Dresdena i Berlina.

Od presudne važnosti bio je njegov prvi posjet Rimu 1859. godine, gdje je pod vodstvom mladog svećenika Franje Račkog (kanonika Zavoda sv. Jeronima u Rimu) obišao najvažnije rimske crkve i posjetio znamenite muzeje.⁴⁰ Izloženi antički spomenici kao i ostale umjetnine u rimskim muzejima i galerijama, nagnali su Strossmayera na razmišljanje o prikladnom i dostojnom prostoru namijenjenom hrvatskoj spomeničkoj baštini. Htio je Strossmayer „...da narodu svome namakne muzej slika te mu on bude školom i pobudom, da si još više oplemeni srce i usavrši i onako prirođeni umjetnički ukus.“⁴¹ Strossmayer je iz Rima otišao s idejom i doživotnim prijateljem, istomišljenikom i suradnikom koji je imao „presudnu i direktnu, u načelu diskretnu ulogu i u kreiranju i u provođenju u život gotovo svih privatnih i javnih biskupovih poduhvata, crkvena sadržaja i svjetovne prirode.“⁴² Prijateljstvo i suradnja dvaju intelektualaca započet će Strossmayerovim posjetom Rimu te izdašnom donacijom od 20 000 forinti Zavodu sv. Jeronima u Rimu, kojim je Rački tada rukovodio.⁴³ Već iduće godine, posjetio je Franjo Rački biskupa Strossmayera u Đakovu s namjerom definiranja plana i programa rada Akademije kojom je u konačnici rukovodio od 1866. do 1887. godine.⁴⁴ Bila je to prva osoba kojoj je Strossmayer povjerio svoja nastojanja i domaćin dvojici mladića što ih je biskup poslao na izučavanje umjetnosti u Zavod sv. Jeronima u Rimu.

2. 2. Tri kolekcionarske faze biskupa Josipa Jurja Strossmayera

Voluntarizam u stvaranju „hrama umjetnosti“ te intenzivni kolekcionarski aktivizam našeg polihistora Strossmayera, teme su koje su probudile interes istraživača hrvatske kulturno-umjetničke prošlosti. Ponesen globalnim fenomenom sakupljanja umjetnina, u vrijeme formiranja modernih nacija, Strossmayer je preuzeo inicijativu u osnivanju „narodne galerije u Hrvata“.⁴⁵

⁴⁰ Šegregur, D., *nav. dj*, 2013., str. 429.

⁴¹ Katalog, *nav. dj*, 1982., str. 7.

⁴² Strčić, P., *nav. dj*, 2006., str. 123.

⁴³ Usp. Katalog, *nav. dj*, 1982., str. 7.

⁴⁴ Usp. Šegregur, D., *nav. dj*, 2013., str. 431.

⁴⁵ Usp. Katalog, *nav. dj*, 2006., str. 21.

Jedan od najvećih proučavatelja biskupovog sakupljačkog djelokruga, renomirani povjesničar umjetnosti i direktor Strossmayerove galerije pri Akademiji – Artur Schneider, sistematizirao je biskupovu kolekcionarsku djelatnost podijelivši je u tri faze.⁴⁶

Dugi vijek biskupove posvećenosti sabiranju umjetnina, podijeljen je dvjema godinama (1868. i 1884.) u tri kolekcionarske faze.⁴⁷ Sustavna podjelu biskupova djelovanja i kronološko grupiranje predmeta, omogućena je zahvaljujući bogatoj arhivskoj dokumentaciji Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti te drugih arhivskih institucija u Hrvatskoj. Pohranjena dokumentacija korespondencije biskupa Strossmayera s najvažnijim mu povjerenicima u inozemstvu, pokriva četrdeset pet godina kolekcionarske aktivnosti. Prepiske biskupa s posredovateljima: Ivanom Simonettijem (1817-1880.), Nikolom Voršakom (1836. – 1880.) i Imbrom Ignjatijevićem Tkalcem (1824.-1912.), sadrže imena inih posrednika, prodavatelja te savjetnika koji su zajedničkom suradnjom formirali fundus Galerije.⁴⁸

Zahvaljujući sačuvanoj dokumentaciji, danas možemo rekonstruirati okolnosti pronalaska umjetnina, tijekom pregovora, utvrditi nabavnu cijenu određenih predmeta te datum sklapanja kupoprodajnih ugovora. U prepiskama nailazimo na ikonografske opise likovnih djela, evaluaciju pojedinih umjetnina te osvrte na zatečena materijalna stanja rukotvorina oštećenih zubom vremena.⁴⁹ Dragocjena pismena razmjena između Strossmayera i suradnika, pomaže nam u percipiranju lika i djela biskupa u kontekstu kolekcionarskog poziva te otkrivanju profila njegovih suradnika. U širem smislu, riječ je o važnim povijesnim dokumentima sa zornim opisima potjere za „relikvijama“ druge polovice 19. stoljeća koja je podrazumijevala formiranje crnog tržišta umjetninama, učestale krađe i trgovanje falsifikatima. Agenti, umjetnici, visoki državni dužnosnici, crkvenjaci i lopovi, dali su se u potragu za vrijednim artefaktima, ne mareći za njihovo porijeklo i modus njihove kupovine. Zbog vjerodostojnosti pojedinih manje poznatih djela, biskup je zahtijevao od svojih povjerenika „svjedodžbe“ o umjetninama, izvještaje o restauratorskim radovima te potvrde o isplatama koje nam pružaju širok dijapazon informacija. Budući da su znanstvene metode povijesti umjetnosti kao

⁴⁶ Usp. Katalog, *nav. dj.*, 2006., str. 21.

⁴⁷ U monografiji Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti „Strossmayerova donacija“, kao druga granična godina stoji godina otkrivanja (1884.) Galerije u Zagrebu. S druge strane, Iva Pasini Tržec i Ljerka Dulibić, u članku „Slike u Strossmayerovoj galeriji starih majstora nabavljene u Rimu do 1868. godine“ za prekretnicu uzimaju 1883. godinu (trenutak prijenosa umjetnina iz Đakova u Zagreb). (Usp. Pasini Tržec, I., Dulibić, Lj. (2008). Slike u Strossmayerovoj galeriji starih majstora nabavljene u Rimu do 1868. godine. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, Vol. 32. (32), str. 13.)

⁴⁸ Usp. Dulibić Lj., Pasini Tržec, I. (2014.) Zbirka biskupa Strossmayera i osnutak današnje Strossmayerove galerije starih majstora. *Hrvatska revija*, sv. 14. (1), str.; Usp. Dulibić Lj., Pasini Tržec, I. (2018.) *Strossmayerova zbirka starih majstora*, Zagreb: HAZU.

⁴⁹ Usp. Pasini Tržec, I., Dulibić, Lj., *nav. dj.*, 2008., str. 297.

profesije uznapredovale do današnjeg dana, olakšano nam je utvrđivanje provenijencije djela te ispravljanje često krivo dijeljenih atribucija u prošlosti.

2. 2. 1. Prva sakupljačka faza

Iako na tržište umjetnina Strossmayer kao gorljiv sakupljač nastupa tek 1860. godine, prva faza biskupovog kolekcionarstva započinje desetak godina ranije – u trenutku zauzeća biskupskog trona đakovačke episkopije. Biskup je proširio interes s fundusa svoje biskupije, na slike fascinantne mu Italije, stoga je u početnoj fazi dobavljaao slike isključivo s Apeninskog poluotoka gdje je formirao krug prominentnih stručnjaka i savjetodavaca koji su ugađali biskupovu ukusu za estetiku. Na osnovu sugestija profesora rimske slikarske akademije Svetog Luke i papinske *Accademia dei virtuosi al Pantheon*, Strossmayer je dobavljaao *par excellence* slike, redom sakralne tematike. Svojim suradnicima, među kojima su se najviše isticali Alfonso Chierici, Luigi Cochetti, Ercole Ruspi, Pietro Gagliardi i Giuseppe Viscardini, biskup je dao odriježene ruke pri izboru stilskih razdoblja umjetnina te slikarskih škola.⁵⁰

Godine 1865., svoje povjerenje dao je novim savjetnicima – kanoniku Nikoli Voršaku koji je djelovao u Rimu, te slikaru i restauratoru Ivanu Simonettiju u Veneciji.⁵¹ To su bile osobe koje su uz biskupa Strossmayera, najviše doprinijele formiranju fundusa zbirke Galerije. Različiti po pristupu, na što su utjecale prvenstveno njihove profesije, odgovorno su obavljali zadatke koje im je biskup predodredio.

Dok je kanonik Voršak često prizivao u pomoć stručnjake u vezi atribucija pojedinih umjetničkih djela, nešto odvažniji Simonetti, samostalno je (često krivo) pripisivao autorstva umjetninama. Kao najznačajniji korespondent u Veneciji, slikar i restaurator Simonetti, uživao je ugled kolega i biskupa Strossmayera koji je slušajući njegove sugestije kupio brojne slike fundusa buduće Galerije.⁵²

Znatno kraća Simonettijeva izvješća, ne pružaju nam količinu informacija koju dobivamo čitajući dinamičnu prepisku između biskupa Strossmayera i Nikole Voršaka u Rimu.⁵³ Osiguranje kvalitete privatne biskupove zbirke, podrazumijevalo je iscrpno dokumentiranje intenzivnu aktivnost Nikole Voršaka na tržištu umjetnina. Naime, svaki korak u postupku kupovine artefakata, Voršak je po direktivi biskupa, morao potkrijepiti dokazima poput

⁵⁰ Usp. Katalog, *nav. dj*, 1982., str. 7.

⁵¹ Usp. Katalog, *nav. dj*, 2006., str. 21.

⁵² Usp. Vizintin, B. (1965.) *Ivan Simonetti*, Zagreb : Društvo historičara umjetnosti Hrvatske.

⁵³ Usp. Pasini Tržec, I., Dulibić, Lj., *nav. dj*, 2008., str. 297.

dodatnih svjedodžbi sa stručnim evaluacijama umjetnina.⁵⁴ Isprva je brižno i strpljivo čekao pismeno odobrenje biskupa Strossmayera za kupovinu umjetnina.⁵⁵ Njegov se krug stručnih savjetnika i trgovaca vrlo brzo proširio, stoga je pod opravdanjem bržeg djelovanja i ostvarivanja povoljnijih cijena na tržištu umjetninama, zatražio slobodu u donošenju odluka. Svoja htijenja Nikola Voršak sročio je u pismu: »Nije mi treba reći, da ću ja svaku stvar Consoniu (: a on je dovoljan jamac :) na sud predložiti prvo nego ju posvojim. Za takove sgode – većput za čas samo trajuće dobro bi bilo, kad bi ja imao koju svoticu na raspolaganje. Ja si laskam, da sam Pr. Vašoj jurve dokazao, koliko sam u tih stvarih škakljiv.«⁵⁶ Opasnost od krivotvorina, kojih se Strossmayer pribojavao, bila je realna uzimajući u obzir metež na tržištu umjetnina. U suradnji s Giovannijem Battistom Cavalcasellom, Nicolom Consonnijem, Carlom Possentijem i Achilleom Scaccionijem, Voršak je nabavljao slike od inih rimskih slikara, crkvenjaka, uličnih antikvara te izravno od privatnih vlasnika.⁵⁷

Biskupova zbirka rapidno je rasla, čemu svjedoči dvadeset slika starih majstora kupljenih u Rimu od početka 1867. godina do mjeseca svibnja iste godine.⁵⁸ Financijska nesigurnost izazvana nepovoljnim političkim okolnostima u Monarhiji čiji je glavni uzrok Austro-ugarska nagodba, usporila je nabavku umjetnina. Biskup je kao protivnik mađarske hegemonije, privremeno pronašao azil u Parizu, a korespondencija s Voršakom se nastavila i u tome kolebljivom vremenu. Zabrinut za financijsko stanje, Strossmayer je pisao Voršaku: „u obće ne treba bez mog specialnoga dozvoljenja ništa kupovati, budući da moja sredstva ne dostižu“.⁵⁹ Prepiske biskupa i Voršaka iz 1868. godine, upućuju na nastavak nepovoljnih okolnosti u pogledu sakupljačkog djelokruga. U skladu s negativnim ozračjem koje je zagospodarilo čitavim spektrom djelatnosti u Hrvatskoj, dokumentacija o nabavci slika izgubila je opsežnost predkriznog stanja. Ovog trenutka, rijetko pronalazimo informacije o ponudi slika na tržištu te podatke o kupovini.

⁵⁴ Ova tvrdnja se poglavito odnosi na umjetnička djela čija bi vrijednost prelazila uobičajen iznos od nekoliko stotina rimskih škuda. (Usp. Pasini Tržec, I., Dulibić, Lj., *nav. dj*, 2008., str. 297.)

⁵⁵ Usp. Pasini Tržec, I., Dulibić, Lj., *nav. dj*, 2008., str. 297.

⁵⁶ Usp. Pasini Tržec, I., Dulibić, Lj., *nav. dj*, 2008., str. 298.

⁵⁷ Usp. Pasini Tržec, I., Dulibić, Lj., *nav. dj*, 2008., str. 298.

⁵⁸ Usp. Pasini Tržec, I., Dulibić, Lj., *nav. dj*, 2008., str. 299.

⁵⁹ Pasini Tržec, I., Dulibić, Lj., *nav. dj*, 2008., str. 300.

2. 2. 2. 1. Strossmayerova darovnica

Godine 1866., biskup je odlučio svoju privatnu kolekciju pokloniti Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti u Zagrebu, kako bi bila na čast hrvatskog naroda.⁶⁰ Njegovo obećanje dobilo je na težini darovnicom iz listopada 1868. godine,⁶¹ u kojoj Akademiju proglašava baštinicom svoje kolekcije od osobite emotivne vrijednosti.⁶²

Prvi rukopisni katalog nastao je 2. listopada 1868. godine zajedno sa spomenutom darovnicom, ali svjestan njegovih nedostataka, Strossmayer je odlučio uraditi modificiranu verziju s ikonografskim opisima slika i atributivnim određenjima.⁶³

Stvaranjem drugog popisa umjetnina sakupljenih u đakovačkoj biskupiji, tzv. *Strossmayerovog kataloga*, završila je prva faza Strossmayerove kolekcionarske aktivnosti.⁶⁴ Pri izradi liste umjetnina, biskup je prihvatio pomoć svojim vjernih suradnika, između ostalog - Nikole Voršaka. Drugi rukopisni katalog, osim duge liste artefakata podrazumijeva ikonografske opise, bilješke o okolnostima, mjestu, nabave te provenijenciji i cijeni djela. Na određenim mjestima, biskup razjašnjava problematiku porijekla i okolnosti nabavke umjetnina tako što upućuje na pisma Nikole Voršaka kao relevantne izvore.

U tom trenutku, zbirka je brojala čak 117 umjetnina, od kojih će polovica postati dio galerijskog prostora Akademije.⁶⁵ Na popisu inicijalne sakupljačke faze, prednjačila su djela talijanskih slikarskih škola starih majstora, stoga nas zapravo ne čudi što je čak 40 djela pribavljeno u Rimu.⁶⁶

2. 2. 2. Druga sakupljačka faza

Prijelomne 1868. godine, započela je druga kolekcionarska etapa, koja će trajati do svečanog otvaranja Galerije 1884. godine.⁶⁷ Smatrajući pitanje Galerije prioritetom, biskup je

⁶⁰ Usp. Katalog, *nav. dj*, 1982., str. 8.

⁶¹ Godine 1868., Akademije je započela s radom, stoga je biskup Strossmayer 2. listopada iste godine, odlučio postaviti temelje buduće Galerije pri Akademiji. (Usp. Pasini Tržec, I., Dulibić, Lj., *nav. dj*, 2008., str. 297.)

⁶² Tim činom, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, trebala je naslijediti umjetnički inventar đakovačke biskupije uoči njegove smrti. Uprava Akademije nestrpljivo je zatražila na račun neslužbenog obećanja, popis đakovačkih eksponata već 1867. godine, međutim, sve kupljene slike u tom trenutku nisu bile pristigle u matični đakovački episkopij (Usp. Pasini Tržec, I., Dulibić, Lj., *nav. dj*, 2008., str. 300.)

⁶³ Proširen katalog s novo kupljene četiri slike, ikonografskim opisima i atributivnim određenjima, sastavljen je nakon listopada 1868. i tijekom 1869. godine. (Usp. Pasini Tržec, I., Dulibić, Lj., *nav. dj*, 2008., str. 297.)

⁶⁴ Usp. Pasini Tržec, I., Dulibić, Lj., *nav. dj*, 2008., str. 297.

⁶⁵ Usp. Katalog, *nav. dj*, 2006., str. 22.

⁶⁶ Usp. Pasini Tržec, I., Dulibić, Lj., *nav. dj*, 2008., str. 297.

⁶⁷ Vinko Zlamalik, u svome djelu „Strossmayerova galerija“ uzima kao razdjelnicu druge i treće faze Strossmayerovog sakupljačkog djelokruga godinu 1884. Iva Pasini Tržec i Ljerkica Dulibić u članku „Slike starih majstora u Strossmayerovoj zbirci nabavljene posredstvom kanonika Nikole Voršaka u razdoblju od 1869. do

nastavio s prikupljanjem umjetnina jednakim žarom i intenzitetom, stoga nas ne začuđuje udvostručenost artefakata u ovoj fazi sakupljačke djelatnosti.

Prva prava prilika za kupovinu vrijednih slika, ukazala se 1869. godine, na dražbi ostavštine pokojnog zagrebačkog kardinala Jurja Haulika.⁶⁸ Suponirajući kako je riječ o vrhunskim umjetničkim djelima, Strossmayer je angažirao Franju Račkog kao povjerenika i zastupnika na javnoj dražbi.⁶⁹ S obzirom da su cijene umjetnina porasle nesrazmjerno njihovoj procijenjenoj vrijednosti, Rački je uspio obogatiti biskupovu zbirku za nekoliko djela.⁷⁰

Suradnja s Nikolom Voršakom i Ivanom Simonettijem, nastavlja se i u ovoj fazi njegove umjetničke akvizicije koja se proširila na druge gradove Apeninskog poluotoka. Voršak je intenzivirao putovanja u Milano, Firencu, Urbino, Bresciu i Perugiu, gdje je širio mrežu savjetnika i suradnika. Uz Scaccionija i Consonija u Rimu, Voršak je došao u kontakt s novim posrednikom za umjetnine - fra Benedettom i restauratorom Cambiom u Firenci. Na milanskom tržištu umjetnina, povezao se s najznačajnijim trgovcem artefaktima Giuseppeom Baslinijem te tadašnjim direktorom pinakoteke Brera Giuseppeom Bertinijem. Nezanemariva je uloga i Giovannija Morellija, koji je Voršaku pomagao u evaluaciji djela i atribuiranju slika.⁷¹ Za razliku od prethodne sakupljačke faze, novo razdoblje obilježen je manjkom sačuvanih prepiski biskupa i Voršaka, nedostatkom svjedodžbi o autentičnosti, kupoprodajnih ugovora i izostankom detaljnih opisa slika. Ipak, Voršak je upravo u tom razdoblju došao do najvrjednijih djela koje Strossmayerova galerija posjeduje.⁷²

Smrti Nikole Voršaka i Ivana Simonettija 1880. godine, primorale su biskupa Strossmayera na odabir novog glavnog posrednika za kupnju slika u Italiji. Imbro Ignjatović Tkalac, koji je Voršaku otvorio vrata u profesionalni svijet milanskih trgovaca i antikvara, imao je sasvim

1880.“ navode 1883. godinu kao gornju granicu druge faze Strossmayerove umjetničke akvizicije. (Usp. Katalog , nav. dj , 2011., str. 207.)

⁶⁸ Razočaran Strossmayer, osudio je nemar Jurja Haulika u pismima Nikoli Voršaku i Franji Račkom, gdje ističe kako je sramotno „da kardinal nije imao toliko generoziteta i da nije te umotvorine ostavio zemlji.“ (Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I. (2015). Slike iz ostavštine kardinala Jurja Haulika u zbirci biskupa Josipa Jurja Strossmayera. U: Maković, Z, ur. *Peristil*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, str. 113.)

⁶⁹ Dražba je privukla mnoge imućne kupce iz Beča, Trsta, Italije i Zagreba, stoga se Franjo Rački morao izboriti za kupovinu zanimljivih mu umjetnina. Odabравši slike prije početka licitacije, Rački je bio spreman na podmićivanje sudionika na dražbi, ne bi li osigurao najvrednije eksponate Galeriji u nastajanju. (Usp. Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I., nav. dj , 2015., str. 114.)

⁷⁰ Rački je uspio pribaviti sljedeća djela: „portrait[a] od Van Dyck-a“, „Herodias Carla Dolcija“, „dvije krasne sličice od Teniersa“, „lijepu sliku Prelja (Spinnerin) od Spira“, „tri slike od Zache-a i jednu od Karasa“ te „Oproštaj Hektorov od Hayeza“ (Usp. Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I., nav. dj , 2015., str. 115.)

⁷¹ Usp. Pasini Tržec, I., Dulibić, Lj., nav. dj , 2011., str. 208.

⁷² Riječ je o „Svetom Sebastijanu“ Vittorea Carpaccia, „Stigmatizaciji svetog Franje Aisškog i smrti svetog Petra Mučenika“ fra Angelica, „Krista u Getsemanskom vrtu“ Taddea Zuccara, četrnaest sitnoslika iz Časoslova Alfonsa I. d'Este, četiri sitnoslike iz Brevijara Ercolea I. d'Este te „Alegoriji triju teoloških vrлина“ Alessandra Maganza. (Usp. Pasini Tržec, I., Dulibić, Lj., nav. dj , 2011., str. 208-212.

drugačiji *modus faciendi* od svog prethodnika. Dok je Voršak gotovo uvijek bespogovorno tražio odobrenja biskupa Strossmayera za nabavku djela, Tkalac je svoje glavo i svjesno pribavljao slike koje se karakterom nisu poklapale s biskupovim smislom za estetiku.⁷³

Strossmayerova donacija, nagnala je zagrebačke plemiće i imućnije građane diljem Hrvatske u darivanju Akademije i Galerije kako novčanim priložima, tako i umjetničkim djelima.⁷⁴

Godine 1875., Strossmayer je u strahu da se njegova oporuka neće ispoštovati *post mortem*, odlučio ubrzati prijenos umjetnina iz Đakova u Zagreb. Proces prosvjećivanja i edukacije puka nije mogao otpočeti *a priori*, te je Katedra za povijest umjetnosti (s Izidorom Kršanjavijem kao predsjednikom), godinama s nestrpljenjem čekala na Strossmayerovu pošiljku umjetnina. Zaključio je biskup kako će njegova umjetnička kolekcija služiti „ne samo za ogled prijateljima umjetnosti i za širenje boljeg ukusa u narodu, nego i za potporu sveučilišta, koje ne bi smjelo nadugo bez stolice za povijest umjetnosti ostati.“⁷⁵ S ciljem sigurnog transporta eksponata, planiranju stalnog galerijskog postava te odabira ljudi koji bi se o njemu brinuli, Strossmayer je u srpnju 1882. godine obavijestio upravu Akademije o prijenosu umjetnina na vlastiti trošak, što je i učinio u srpnju naredne godine.⁷⁶

Dr. Iso Kršnjavi, preuzeo je čak 284 umjetnička predmeta od izuzetne vrijednosti, koje je prethodno inventarizirao/popisao? biskupov tajnik Milko Cepelić.⁷⁷ Na popisu kojim su i dalje brojčano prednjačila djela talijanskih slikarskih škola, pronalazimo i djela domaćih autora te radove pripisane štajerskoj, njemačkoj, holandskoj i flamanskoj školi. Osim remek-djela starih majstora te domaćih i stranih slikara 19. stoljeća, u mnoštvu artefakata nalaze se tapiserije, misna ruha, oružje te primjerci primijenjene umjetnosti. Predmeti umjetničkog obrta predani su Obrtnom muzeju, a ostalih 256 umjetnina izloženo je u prvom postavu Galerije.

U drugoj fazi svoje sakupljačke aktivnosti, biskup Strossmayer, obogatio je svoj fundus s 167 novih umjetničkih djela, a strastvenog kolekcionara u sabiranju umjetnina nije zaustavilo ni otvaranje Galerije 1884. godine.

⁷³ Usp. Dulibić Lj., Pasini Tržec, I., *nav. dj.*, 2014., str.

⁷⁴ Darivalce Akademije i njezine galerije umjetnina susrećemo u vrijeme izgradnje Akademijine palače i neposredno po otvorenju nove zgrade. (Usp. Gašparović, M. (1992). Strossmayerova galerija HAZU : donacije i donatori. *Informatica museologica*, Vol. 23. (1-4), str. 96.)

⁷⁵ Katalog, *nav. dj.*, 1982., str. 7.

⁷⁶ Usp. Katalog, *nav. dj.*, 1982., str. 8.

⁷⁷ Usp. Katalog, *nav. dj.*, 1982., str. 8.

2. 2. 2. 1. Izgradnja palače Akademije

Trijadu krune uspjeha biskupa Strossmayera, činile su Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti (utemeljena 1861. godine), Hrvatsko narodno sveučilište (osnovano 1867. godine) i Strossmayerova galerija starih majstora (otvorena 1884. godine).⁷⁸ S obzirom da su navedene institucije od velikog značaja za razvoj prosvjete, znanosti, kulture i umjetnosti u Hrvata, bile privremeno smještene u supstitucijske prostore, članovima Akademije i Sveučilišta bilo je neophodno osigurati permanentan smještaj.⁷⁹

Gradska je vlada 1876. godine, Strossmayeru poklonila zemljište za palaču Akademije na Trgu Nikole Šubića Zrinjskog dok je Sveučilištu namijenjena zgrada tvornice duhana.⁸⁰ Godine 1877. godine arhitekt Friedrich Schmidt u suradnji s Hermannom Bolleom⁸¹ izradio nacрте za galerijsku palaču.⁸² Monumentalna palača dovršena je u potpunosti 1880. godine.⁸³ U konačnici, neorenesansna palača Akademije, tipična je višekatna, muzejska zgrada karakteristična za period 19. stoljeća. Centralnog tlocrta i četverokutnog oblika s atrijem u središtu, pružala je mogućnost prilagodbe različitim potrebama uprave Akademije. Prizemlje zgrade zajedno s atrijem, ugostilo je Arheološki muzej, dok je prvi kat udomio članove Akademije znanosti i umjetnosti.⁸⁴ Drugi kat, bio je namijenjen prezentaciji bogate kolekcije slika. Potres koji je zadesio Zagreb 1880. godine, ostavio je vidna oštećenja na zgradi te je odgodio prijenos umjetnina u prijestolnicu. Galerije je otvorila svoja vrata 1884. godine kada je na stubištu palače postavljena spomen ploča.⁸⁵

⁷⁸ Usp. Katalog, *nav. dj*, 1982., str. 6.

⁷⁹ Biskupova akvizicijska djelatnost rezultirala je izdašnom prikupljenom povijesnom građom, dostojnom formiranja Knjižnice i Arhiva, stoga je bilo nužno stvoriti adekvatan prostor za pohranu. Štoviše, istovremeno je rastao fundus umjetničke kolekcija, pa je potreba za zajedničkom sabirnom zgradom bila tim veća. (mrežna stranica: http://info.hazu.hr/hr/o-akademiji/osnutak_akademije/palaca/0; stranici pristupljeno: 19. II. 2018.)

⁸⁰ Usp. Šegregur, D., *nav. dj*, 2013., str. 434.

⁸¹ Bolle postaje glavni suradnik i voditelj Strossmayerovih projekata u Hrvatskoj. Osim na zgradi Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Schmidt i Bolle će prisustvovati i na drugim Strossmayerovim poduhvatima u Zagrebu – restauraciji župne crkve Svetog Marka i katedrale svetog Stjepana. (Usp. Damjanović, D. (2011). Herman Bollé (Köln, 18. 10. 1845. – Zagreb, 17. 4. 1926.). U: Magaš, B. ur. *Bečka Akademija likovnih umjetnosti i hrvatska arhitektura historicizma. Hrvatski učenici Friedricha von Schmidta*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, str. 12.)

⁸² Uprava je Akademije, povjerila nadzor nad gradilištem gradskom mjerniku Robertu Melkusu, dok je radovima upravljao Hermann Bollé. U kolovozu 1877. godine postavljen je kamen temeljac, a već iduće godine Palača je dovršena i prekrivena krovom. Preostalo je uređenje njezine unutrašnjosti koje je otpočelo u proljeće 1879. godine. (Usp. Katalog, *nav. dj*, 2006., str. 28-29.)

⁸³ Usp. Mutnjaković, A. (2016). Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Strossmayerova primjerena kuća. *Glasnik HAZU*, god. 3. (5), str. 10.

⁸⁴ mrežna stranica: http://info.hazu.hr/hr/o-akademiji/osnutak_akademije/palaca/; stranici pristupljeno: 19. II. 2018.

⁸⁵ „Za kraljevanja Franje Josipa I. banovanja Ivana Mažuranića, za pokrovitelja akademije J. J. Strossmayera, predsjednika Franje Račkoga godine 1877 mjeseca kolovoza bi gradnja ove akademičke palače po osnovi

2. 2. 2. 2. Svečano otvaranje Galerije

Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, svečano je otvorila vrata brojnim posjetiteljima Strossmayerove galerije 9. studenog 1884. godine.⁸⁶ U narodnoj galeriji Hrvata, nedvojbeno su uspješno realizirane sve težnje Strossmayerova plana o prosvjećenju hrvatskog društva o čemu svjedoči probuđen interes nestrpljive javnosti za njezino svečano otvaranje.

Živom riječju, biskup je u svome govoru, objasnio važnost obrazovanja kao preduvjeta za toliko nužan, kulturni i znanstveni napredak. Postavivši znanstvena dostignuća iznad gospodarskog razvoja, Strossmayer je na otvorenju Galerije kazao: „Znanost je najljepši ures svakoga naroda, ona mu je obilni izvor svake snage i svake obrane. Znanost je paru prisilila, da nas brzinom vjetra od jednog na drugo mjesto prenaša: po znanosti se bićem i brzinom munje s jednog kraja svijeta s drugim dogovaramo. Znanost brda probija i glatke putove pretvara. Znanost je u ovo naše doba Sredozemno s Indijskim morem spojila, uskoro će Tihi sa Atlantičkim oceanom spojiti.“⁸⁷

U vrijeme prisilne germanizacije i mađarske hegemonije te opasnosti koje su vrebale s druge strane granica hrvatskog državnog teritorija, ovo će kulturno i prosvjetno žarište dati „vojsku“ intelektualaca koja će se uspjeti izboriti za suverenu i modernu hrvatsku naciju. Prema riječima biskupa: „Narod koji ima najviša učilišta te njima spasonosno upravlja, narod je koji se intelektualno emancipirao, a emancipacija i oslobođenje i svaku drugu emancipaciju i samosvojnost prije ili poslije mora poroditi.“⁸⁸

„Vrhunac razvoja narodne prosvjete“, predstavljala je Strossmayerova galerija slika koja je probudila radost, naročito među akademskom zajednicom. Na svečanom otvaranju, oglasio se i blizak biskupov suradnik Rački, koji je posvetio nekoliko riječi kolekciji slika: „...umjetnosti bez umotvorina mogu gojiti upravo tako malo kao knjige bez knjižnice.“⁸⁹

Vrijednost Strossmayerovog kulturnog projekta možemo sagledati u kontekstu kronologije otvaranja renomiranih europskih muzeja i galerija u 19. stoljeću. Strossmayerova galerija starih majstora, nalazi se u vremenskom slijedu između *National Gallery* u Londonu i

gradjevnoga nadsavjetnika Fridrika Schmidta započeta, te uz veledušnu podporu pokrovitelja, zemlje, grada Zagreba i drugih rodoljuba poslije tri godine sretno dovršena.“ (Katalog , nav. dj , 2006., str. 31.)

⁸⁶ Usp. Šegregur, D., nav. dj , 2013., str. 434.

⁸⁷ Slišković, S. (2005). Strossmayer - promicatelj europskog jedinstva. *Croatica christiana periodica*, sv. 29. (56), str. 218.

⁸⁸ Mlinarević, V. (2016). Odgojne vrijednosti u odabranim govorima Josipa Jurja Strossmayera, promicatelja prosvjete i kulture. *Mostariensia : časopis za društvene i humanističke znanosti*, Vol. 20. (1-2), str. 129.

⁸⁹ Usp. Šegregur, D., nav. dj , 2013., str. 431.

amsterdamskog *Rijaksmuseum*. Dok je londonska Galerija starija od Strossmayerove galerije pedesetak godina, *Rijksmuseum* u Amsterdamu datira u 1885. godinu, a njega slijede berlinski *Kaiser Friedrich Museum* iz 1903. godine te *Kršćanski muzej* u Ostrogonu iz 1887. godine. Ova komparacija, doprinosi lakšem percipiranju Strossmayera kao čovjeka ispred svoga vremena ili u najmanju ruku kao intelektualca upućenog u aktualne kulturno-umjetničke tekovine s naglaskom na poznavanje problematike suvremene muzeologije i galeristike.

Strossmayerova galerija, usporediva je s *Kršćanskim muzejem* u Ostrogonu. Prvotni jezuitski kompleks, u osamnaestom se stoljeću pretvara u nadbiskupiju Jánosa Simora (1881.-1882.). U tom je razdoblju formirana nova katedralna biblioteka na bibliotečnom fundusu nadbiskupa Simora. Također, na drugom katu jedne od brojnih novih palača nadbiskupskog kompleksa, otvorena je galerija umjetnina koja počiva na privatnoj kolekciji spomenutog nadbiskupa.⁹⁰ Osim povijesnim kontekstom i vremenom nastanka, *Kršćanski muzej* u Ostrogonu, svojim smještajem i konceptom odgovara Staroj galeriji što govori u prilog Strossmayerovom poznavanju inozemnog primjera.

2. 2. 3. Treća sakupljačka faza i donacije nakon Strossmayerove smrti

Prijelomna godina 1884., označila je početak treće sakupljačke faze biskupa Strossmayera, a trajala je sve do njegove smrti 1905. godine.⁹¹ U posljednjim dvjema dekadama svog života, biskup je pribavio tridesetak prinova, ali se njegov interes uglavnom proširio na djela primijenjene umjetnosti, kiparstva i suvremenu produkciju. Kad je riječ o slikarstvu, njegov senzibilitet se promijenio, stoga je fokus prebacio s djela starih majstora na suvremeni likovni izričaj Ferda Quiquereza, Nikola Mašića, Vlaha Bukovca i Mate Celestina Medovića. Akademijina Galerija brojila je 406 vrhunskih umjetničkih djela u trenutku Strossmayerove smrti 1905. godine.

Razdoblje do završetka Prvog svjetskog rata, značajno je po manjim donacijama privatnih donatora koji su potaknuti osjećajem nacionalne dužnosti, u pravilu darivali jedno do dva umjetnička djela. U pogledu izdašnih donacija velikaša, u razdoblju od 1893. do 1911. godine, posebno su se istakle one dr. Ivana Ružića⁹² i Marquisa Etiennea de Piennesa⁹³.

⁹⁰ (mrežna stranica: <http://www.keresztenymuzeum.hu/page.php?id=23>; stranici pristupljeno 28. VII. 2018.)

⁹¹ Usp. Katalog, *nav. dj*, 2006., str. 23.

⁹² Usp. Gašparović, M. (1992). Strossmayerova galerija HAZU: donacije i donatori. *Informatica museologica*, Vol. 23. (1-4), str. 97.

U periodu koji je uslijedio po završetku Prvog svjetskog rata, brojimo manje privatnih donacija pa će fundus Galerije rasti zahvaljujući darovima organizacija i supsidija brojnih institucija koje će olakšati opremanje prostora Galerije novim i vrijednim artefaktima.⁹⁴

Razdoblje koje je uslijedilo nakon Drugog svjetskog rata, obilježeno je aktivnošću odbora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti koji je sustavno otkupljivao vrijedna likovna djela iz privatnih zbirki.⁹⁵ Mimarina donacija, od ukupno 83 umjetnička djela, stigla je u Strossmayerovu galeriju starih majstora 1967. godine.⁹⁶ U tom je trenutku, zbirka koja se nekoć bazirala na djelima sakralne tematike talijanskih slikarskih škola, obogaćena za velik broj francuskih, nizozemskih, njemačkih, španjolskih i engleskih slika.⁹⁷

Jednoobraznost Strossmayerove kolekcije, bitno je preinačena kasnijim donacijama, koje su u potonjim godinama predstavljale probleme pohrane.⁹⁸ Nakon Drugog svjetskog rata, kada je Moderna galerija ušla u sastav radnih jedinica Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, došlo je do preustrojavanja Galerije što je rezultiralo selekcijom umjetnina u inventaru. Smanjen i sistematiziran fundus Galerije, podrazumijevao je djela starih majstora od kraja 14. do polovice 19. stoljeća, dok su djela slavenskih umjetnika 19. i 20. stoljeća prebačena pod jurisdikciju Moderne galerije.⁹⁹

⁹³ Marquisove česte donacije u razdoblju od 1903. do 1911. godine, od posebnog su značaja zahvaljujući zastupljenosti francuske i nizozemske slikarske škole što je rezultiralo formiranjem jasnog i cjelokupnog pregleda europske umjetnosti. (Usp. Gašparović, M., *nav. dj*, 1992., str. 97.)

⁹⁴ Veliku ulogu u financijskom potpomaganju Galerije, imalo je Društvo prijatelja Strossmayerove galerije koje je osnovano upravo s namjerom otkupljivanja umjetnina za izložbene prostore hrama kulture u Hrvata. (Usp. Gašparović, M., *nav. dj*, 1992., str. 99-101.)

⁹⁵ Nekoliko utjecajnih obitelji, istaklo se izdašnim i upečatljivim privatnim donacijama kao što su Mimarina donacija, donacija Zlatka i Joyce Baloković, poklon Ive Šebalja i ostavština Vilima Svečnjaka. (Usp. Katalog, *nav. dj*, 1982., str. 11.)

⁹⁶ Donator Ante Topić-Mimara, planirao je pokloniti Strossmayerovoj galeriji znatno veći broj slika. Ukupno 83 umjetnine, našle su put za Zagreb 1967. godine. (Usp. Gašparović, M., *nav. dj*, 1992., str. 99-101.)

⁹⁷ Ova se zbirka ističe se svježinom motiva svjetovne tematike kao što su: portreti, pejzaži, mrtve prirode i figuralne kompozicije s prikazima iz svakodnevnih života. (Usp. Katalog, *nav. dj*, 1982., str. 18.; Usp. Gašparović, M., *nav. dj*, 1992., str. 111.)

⁹⁸ Donirane zbirke Bele Csíkosa-Sessije i Zlatka Šulentića predstavljale problem pohrane (Usp. Gašparović, M., *nav. dj*, 1992., str. 98.)

⁹⁹ Usp. Katalog, *nav. dj*, 1982., str. 14.

3. Projekt stalnog postava Galerije

Od samih početaka njezina djelovanja, Strossmayerova je galerija starih majstora, temeljila svoju djelatnost na sustavu donacija i stalnom postavu. Premda je od osnutka Galerije prošlo sto trideset četiri godine, Strossmayerova velikodušna donacija (1885.), ostala je okosnicom galerijskog fundusa i smjernicom u daljnjem formiranju zbirke.¹⁰⁰ Brojni darovi imućnih zagrebačkih građana i javnih institucija, pronašli su svoje mjesto u bogatoj kolekciji koja je u jednom trenutku prešla pohrambeni kapacitet Galerije, stoga su mnoga djela privremeno dislocirana u prostore muzejske čuvaonice. Razdiobama umjetnina 1916. i 1947. godine, došlo je do rasterećenja muzejskog inventara, čime je galeriji slika ostala kolekcija radova starih majstora i djela domaćih umjetnika nastala do 1914. godine.¹⁰¹ Dok je Grafička zbirka preuzela velik broj mjedoreza, Modernoj galeriji Hrvatskog društva umjetnosti Strossmayer dodijeljeni su radovi umjetnika 20. stoljeća.

Katalozi Galerije poslužili su kao zorna svjedočanstva povijesti zbirke i mijena u njezinom permanentnom postavu. Strossmayerova galerija, zahvalan je primjer na kojemu možemo izučiti povijest hrvatske muzeologije koja je zahvaljujući svojim ravnateljima išla u korak sa suvremenim europskim načelima. Arhitektonska artikulacija izložbenog prostora, zajedno s detaljima i vizualnim rješenjima, mijenjali su se u nekoliko navrata te nam odaju različite mogućnosti prezentacije zbirke.

3. 1. Konceptija Izidora Kršnjavog

Po otvaranju zbirke i njezine prezentacije široj javnosti, Strossmayer je u suradnji s Kršnjavijem kao prvim upraviteljem Galerije, odlučio sistematizirati zbirku i dati joj didaktički koncept. Prije nego li je došao do konačnog rješenja, Izodor Kršnjavi je konzultirao niz renomiranih bečkih stručnjaka u vezi principa dekoracije galerijskog prostora te prezentacije umjetnina u istom. Među savjetnicima, istakli su se: August Schaeffer von Wienwald (1833 – 1916) kao direktor Muzeja povijesti umjetnosti u Beču, Eduard von Engerth (1818-1897) i osnivač Katedre za povijest umjetnosti bečkog Sveučilišta Rudolf

¹⁰⁰ Iako je biskup Strossmayer u narednim godinama života kontinuirano darivao Galeriju vrsnim umjetničkim djelima, donacija iz 1885. godine, najcjelovitija je kolekcija umjetnina. Ona podrazumijeva: 195 slika starih majstora, od kojih čak 131 pripada talijanskim slikarskim školama te 22 slike sjevernjačkih slikara. Zbirka uključuje 22 slike hrvatskih, slavenskih, njemačkih umjetnika 19. stoljeća, 15 kartona Overbecka, 3 Consonia, 8 talijanskih minijatura iz 15. stoljeća, velik broj grafika i 3 arhitektonska crteža katedrale u Đakovu. Ističe se kolekcija misnog ruha koje datira od 14. do 19. stoljeća te liturgijske knjige (1 molitvenik i 1 misal). (Usp. Gašparović, M., *nav. dj*, 1992., str. 96.)

¹⁰¹ Usp. Gašparović, M., *nav. dj*, 1992., str. 96.

Eitelberger (1817 – 1885).¹⁰² Uslijedili su posjeti Kršnjavija muzejskim institucijama u Leipzigu, Dresdenu i Berlinu kako bi dao formu Strossmayerovoj zbirci. Usprkos njegovoj desolidarizaciji s arhitektonskim rješenjem Friedricha von Schmidta za ovu palaču, Kršnjavi je postao prvi autor postava čija će koncepcija biti aktualna do 1926. godine. Počevši od jugozapadnog kuta drugog kata Akademijske palače, Kršnjavi je odredio kretanje posjetitelja u smjeru kazaljke na sat. Od ukupno šest dvorana koje variraju u veličini, prvu i šestu dvoranu autor je razdjelio parapetnim zidovima na tri manje cjeline dok je četvrtu prostoriju prepolovio.¹⁰³ U dvanaest izložbenih prostora, Kršnjavi je na nespretn način prezentirao cjelokupni fundus Galerije iako je njegova prvotna namjera o kronološki koncipiranom aranžmanu i izdvajanju slikarskih škola, teoretski bila zadovoljavajuća.¹⁰⁴ Najveći problem aranžmana predstavljao je kronološki diskontinuitet, dok je Kršnjavi isticao problematiku osvjjetljenja umjetnina.¹⁰⁵

3. 2. Koncepcija Gabriela Tereyja

Zastario koncept Izidora Kršnjavog, zamijeniti će 1925. godine „restauracija galerije“¹⁰⁶ upravitelja Muzeja likovnih umjetnosti u Budimpešti – Gabriela Tereyja (1864 – 1927). Shvaćajući problematiku starog koncepta, Terey je uradio korjenite promjene u arhitektonskoj raščlambi prostora, sistematizaciji zbirke i njezinoj prezentaciji. Ova reorganizacija prostora i pripadajućih mu umjetnina, poslužila je kao baza budućih koncepcija i intervencija.

Nezadovoljan Kršnjavijevom tlocrtnom raščlambom, Terey je izmijenio plan drugog kata Galerije. Zagradivši vrata bočnih krila Galerije, dobiven je prostorni kontinuitet što je rezultiralo lakšem kretanju posjetioca u smjeru kazaljke na sat. Uklonivši prozorske otvore na ophodnim osima, eliminirao je problem odsjajivanja izazvan dvostrukim izvorom svjetlosti, te je povećao raspoloživost izložbenih ploha.¹⁰⁷ Pomnom selekcijom umjetnina, Terey je izložio 257 eksponata umjesto prvotno naguranih 498, čiju je atribuciju prethodno istražio i prema

¹⁰²Usp. Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I. (2012). The Foundation and Development of the Strossmayer Gallery of Old Masters in Zagreb. *Centropa: a journal of central European architecture and related arts*, sv. 12. (2), str. 152

¹⁰³ Usp. Vandura, Đ. (1994). Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti: Projekt stalnog postava. *Informatica museologica*, Vol. 25. (1-4), str. 20.

¹⁰⁴ U dvanaest izložbenih prostora predstavljene su slijedeće teme: „Bizantska umjetnost“, „Giotto i njegovi nasljednici“, „Sieneska škola“, „Fiorentinska škola 15. vieka“, „Sjeverne germanske škole“, „Talijansko slikarstvo koncem 15. i početkom 16. vieka“, „Slikarstvo 16. vieka“, „Umjetnost 17. vieka“, „P. Rubens i Van Dyck“, „Mletačka škola“, „Slikarstvo naše dobe“, „Kartoni i minijature“. (Usp. Vandura, Đ., *nav. dj* , 1994., str. 20.)

¹⁰⁵ Usp. Vandura, Đ., *nav. dj* , 1994., str. 20.

¹⁰⁶ Vandura, Đ., *nav. dj* , 1994., str. 20.

¹⁰⁷ Usp. Vandura, Đ., *nav. dj* , 1994., str. 20.

potrebi izmijenio.¹⁰⁸ Umjetnička djela majstora talijanskih slikarskih škola ostala su okosnicom izložbe dok svojevrsni otklon predstavljaju radovi sjevernoeuropskih umjetnika. U službenom izvješću upućenom predsjedniku Akademije, Gabrielu Manojloviću, Terey je dao svoju shemu distribucije umjetnina u raspoloživom prostoru.¹⁰⁹ Ipak, Terey nije uspio u potpunosti realizirati prostorni kontinuitet ubacivši djela staronizozemske i njemačke slikarske škole 15. i 16. stoljeća između prostorijski posvećenih europskom i hrvatskom slikarstvu 19. stoljeća.¹¹⁰

3. 3. Konceptija Ljube Babića

Po dolasku Artura Schneidera na mjesto ravnatelja Strossmayerova galerije, preuzeti su već poznati Tereyevi obrasci reorganizacije zbirke, ali u slučaju tzv. „moderne sekcije“.¹¹¹ Prenatrpanost izložbenih prostorijski, ostala je problemom i u ovoj fazi poslijeratnog djelovanja Galerije, koja je poprimila karakter „provincijalnog sakupljališta.“¹¹² Reorganizacija prostora i selekcija eksponata 1947. godine, bila je prijeko potrebna jer djela vrhunske kvalitete nisu dolazila do izražaja u gomili slika prosječne kvalitete.

Za revitalizaciju Strossmayerove galerije, bio je zadužen novi ravnatelj i povjesničar umjetnosti Ljubo Babić (1890-1974), čijim je dolaskom preuređena Galerija povratila interes šire javnosti. Tome je doprinijelo Babićevo zalaganje za znanstvenu obradu djela, za restauraciju te konzervaciju umjetnina s pripadajućim okvirima, te publikaciju kvalitetno koncipiranih kataloga izložbe. Tlocrtna konceptija Tereya, nije odgovarala novim zahtjevima Galerije, stoga je Babić u suradnji s Ivanom Županom, započeo s rekonstrukcijom izložbenog prostora. U kontekstu ideje o povećanju izložbenih prostorijski radi bolje komunikacije djela s promatračem, Babić je srušio parapete u zapadnom krilu, objedinio je šestu i sedmu dvoranu te je pregradbenim zidom razdijelio petu i šestu dvoranu.¹¹³ Sporna je deseta dvorana Galerije, u ovom razdoblju služila održavanju povremenih izložbi što će se u narednim

¹⁰⁸ Usp. Vandura, Đ., *nav. dj*, 1994., str. 20.

¹⁰⁹ I. Altitalienische Schulen des 14.-15. Jahrhunderts; II. Italienische Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts; III. Oberitalienische Schulen des 15. u.16. Jahrhunderts; IV. Oberitalienische Schulen des 16. Jahrhunderts; V. Venezianische Schulen des 16. Jahrhunderts; VI. Italienische und spanische Schulen des 17. u.18. Jahrhunderts; VII. Hollandische Schulen des 17. Jahrhunderts; VIII. Französische und deutsche Schulen des 18. u.19. Jahrhunderts; IX. Altniederländische und deutsche Schulen des 15. u.16. Jahrhunderts; X. Kroatische, serbische, tschechoslovakische, polnische und russische Maler des 19; XI. Kroatische und slovenische Maler des 19. Jahrhunderts; XII. Kroatische, slovenische und bulgarische Maler des 19. und 20 (Vandura, Đ., *nav. dj*, 1994., str. 20.)

¹¹⁰ Usp. Vandura, Đ., *nav. dj*, 1994., str. 20.

¹¹¹ Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I., *nav. dj*, 2012. str. 157.

¹¹² Usp. Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I., *nav. dj*, 2012. str. 157.

¹¹³ Usp. Vandura, Đ., *nav. dj*, 1994., str. 21.

godinama i intervencijama izmijeniti. Svaka prostorija, obložena tekstilnim tapetama u raznim tonovima, predstavljala je novu cjelinu.

Babićeva restauracija drugog kata Palače nastavila se s drastičnom selekcijom eksponata čiji se broj, „sukladno zlatnom pravilu muzejske prakse: izložiti manje i najbolje“¹¹⁴, smanjio na 181 vrhunsko djelo.¹¹⁵ Pročišćen, „klinički postav“¹¹⁶ Strossmayerove galerije, podrazumijevao je najbolje eksponate distribuirane u deset novo uređenih dvorana što su predstavljene u katalogu izložbe iz 1948. godine.¹¹⁷ Budući da je čak pet stotina umjetnina 19. i 20. stoljeća premješteno u Modernu galeriju, javile su se nove mogućnosti prezentacije eksponata.¹¹⁸ U usporedbi s koncepcijom Gabriela Tereya, Babićev je „scenski način gledanja“¹¹⁹ uvjetovao jednoredan aranžman slika koji je svakoj „omogućio njezinu apsolutnu individualnost.“¹²⁰

Kronološki diskontinuitet Tereyjeva postava, Babić je pokušao ispraviti uvođenjem ritma dvorana i škola.¹²¹ Doduše, koncept Ljube Babića imao je svoje nedostatke pa se tako Đuro Vandura osvrnuo na Babićevo izjednačavanje stila i načina rada. Kod Babića je naime, „načelo načina rada bitnije od vremenskih i prostornih kriterija“¹²² o čemu svjedoče ikone 18. stoljeća u dvorani rane renesanse. Babić je novim konceptom htio dati jasan pregled, zaokružene cjeline europske umjetnosti u okvirima od renesanse do impresionizma.

3. 4. Koncepcija Vinka Zlamalika

Godine 1964., kustos i upravitelj Strossmayerove galerije Vinko Zlamalik (1923-1991), započeo je novu reorganizacije postava i prostora kako bi Galerija mogla udomaćiti nadolazeću izdašnu donaciju slika Ante Topića-Mimare. Broj izloženih umjetnina se iznova povećao, stoga su sada 262 eksponata prezentirana javnosti u deset izložbenih dvorana. Koncepcija grupiranja pojedinih slikarskih skupina se nije puno razlikovala od Babićeve

¹¹⁴ Usp. Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I., *nav. dj*, 2012. str. 158.

¹¹⁵ U *The Foundation and Development of the Strossmayer Gallery of Old Masters in Zagreb*, Ljerka Dulibić i Iva Pasini- Tržec spominju 181 izloženo djelo u kontekstu novog stalnog postava, dok Đuro Vandura 1994. godine piše o 195 eksponata. (Usp. Usp. Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I., *nav. dj*, 2012. str. 158.)

¹¹⁶ Vandura, Đ., *nav. dj*, 1994., str. 21.

¹¹⁷ I. Rana renesansa n.; Talijanske škole XV. vijeka m.; Talijanske škole XV. i XVI. vijeka; IV Renesansa; V Majstori baroka; VI Majstori kasnog baroka; VII. Flamanski majstori i škole srednje Evrope; VIII. Flamanska i holandska škola; IX Majstori Francuske XVII.-XIX. stoljeća; X Dubrovački i dalmatinski majstor (Vandura, Đ., *nav. dj*, 1994., str. 20.)

¹¹⁸ Usp. Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I., *nav. dj*, 2012. str. 157.

¹¹⁹ Res, Z. (2017). Koncepcija povremene ikonografske izložbe u umjetničkom muzeju na primjeru Strossmayerove galerije starih majstora HAZU. Diplomski rad. Zagreb: Filozofski fakultet., str. 9.

¹²⁰ Vandura, Đ., *nav. dj*, 1994., str. 21.

¹²¹ Vandura, Đ., *nav. dj*, 1994., str. 21.

¹²² Vandura, Đ., *nav. dj*, 1994., str. 21.

konceptije jer je Zlamalik nastavio praksu nizanja stilova po izložbenim prostorijama. Deseta prostorija koja je nekoć služila povremenim izložbama, udomila je zbirku nizozemskog slikarstva čiji je većinski dio ušao u galerijski fundus kroz Mimarinu donaciju.¹²³

3. 5. Daljnje razrade koncepta Strossmayerove galerije starih majstora

Tridesetak godina nakon uspostave Zlamalikove konceptije i primitka Mimarine donacije, Đuro Vandura (1949-2009) kao ravnatelj Strossmayerove galerije starih majstora (1991-2005) donosi izvješće o onodobnom aranžmanu umjetnina. Usprkos još jednom razmješčaju eksponata, transparentan slijed europskog slikarstva od 14. do 19. stoljeća ostaje osnovnom zamisli ravnateljstva Galerije. Primat u ukupnom fundusu, koji je brojao 729 inventarske jedinice, zadržava zbirka talijanskih slikarskih škola. Čak je šest izložbenih dvorana¹²⁴ bilo namijenjeno eksponatima te grupacije, dok su sedma, osma i deveta dvorana udomile relativno kasno oformljenu zbirku nizozemskih slikarskih škola od 15. do 18. stoljeća.¹²⁵ Posljednja dvorana koja je najučestalije mijenjala svoju funkciju, devedesetih je godina bila namijenjena prezentaciji engleske i francuske slikarske škole 19. stoljeća čime završava pregled europskog slikarstva.

Selekcija eksponata učinjena je i u ovoj fazi Galerijina djelovanja, primarno prema kriteriju fizičkog stanja umjetnine, odnosno stanja usčuvanosti iste. U stalnom postavu bile su izložene precizno atribuirane slike visoke tehničke izrade. Eksponati upitne i problematične atribucije, kao i manje kvalitetni radovi premješteni su u depo, kako bi koristili kao komparativan materijal izložbenim primjercima usporedne produkcije. Pojedina djela, potencijalne kopije ili replike na koje se sa sumnjom gledalo u vidu autorstva, također su pohranjena u depo.¹²⁶

Današnji cjelokupni fundus Galerije podrazumijeva tri tisuće umjetnina čiju okosnicu primarno čine remek-djela slikarstva. Fundamentalna donacija biskupa Strossmayera s dvjestotinjak slika pretežito sakralne tematike, ostala je temeljem na kojem se zasniva kolekcija. Zastupljenost raznih nacionalnih škola (talijanske, njemačke, francuske, engleske, flamanske i nizozemske), omogućava jasan pregled europske umjetnosti u okvirima od 14. do

¹²³ Vandura, Đ., *nav. dj*, 1994., str. 21.

¹²⁴ Dvorana I. – talijanske slikarske škole 14. i 15. stoljeća; Dvorana II. – štafelajno slikarstvo firentinske škole 15. i 16. stoljeća; Dvorana III. – venecijanska slikarska škola s prijelaza 15. u 16. stoljeće; Dvorana IV. – venecijansko slikarstvo 16. stoljeća; Dvorana V. – manirističko i barokno slikarstvo Rima i Napulja; Dvorana VI. – talijanske barokne slikarske škole (Vandura, Đ., *nav. dj*, 1994., str. 21.)

¹²⁵ Dvorana VII. – nizozemska i njemačka slikarska škola 15. stoljeća; VIII. – nizozemska i flandrijska slikarska škola s prijelaza 16. na 17. stoljeće; Dvorana IX. – nizozemska slikarska škola majstora antverpenskog kruga s prijelaza 17. na 18. stoljeće (Usp. Vandura, Đ., *nav. dj*, 1994., str. 23-24.)

¹²⁶ Usp. Vandura, Đ., *nav. dj*, 1994., str. 21.

19. stoljeća. Raznolikosti i bogatstvu kolekcije Strossmayerove galerije starih majstora, doprinijeli su brojni istaknuti donatori poput biskupa Gašparića, Ivana Tkalčića, Ivana Kukuljevića Sakcinskog, Baltazara Odescalchija i obitelji Šenoe. U fundus Galerije, ušle su privatne kolekcije Dr. Ivana Ružića, Marquisa Etiennea de Piennesa, Ante Topića Mimare, Joyce i Zlatka Balokovića. Galerija posjeduje memorijalnu zbirku Maksimilijana Vanke, spomen-zbirku Bele Csikosa Sesije, ostavštinu Koste Angelija, umjetničku zbirku Auer, Šebalj, Šulentić, Svečnjak i Uzorinac.

Ravnateljstvo Galerije na čelu s Borivojem Popovčakom, vođeno didaktičkim principom galerijskog aranžmana, podijelilo je najreprezentativnija umjetnička djela u tri velike skupine. Prva i dominantna zbirka eksponata talijanskih slikarskih škola podvrgnutih kronološkom slijedu, zauzima prvih šest izložbenih dvorana. Sjevernjačku umjetnost Njemačke, Flandrije i Nizozemske udomile su tri iduće prostorije, dok je posljednja dvorana namijenjena francuskoj umjetnosti.

Mijene aranžmana stalnog postava, zabilježene u brojnim katalozima izložbi, svjedočanstva su o razvoju muzeologije u Hrvatskoj.

4. Nastajanje i razvoj konzervatorsko-restauratorske struke

Od samih civilizacijskih početaka, prisutna je potreba za stvaranjem kulturnog nasljeđa te njegovim očuvanjem *vis-à-vis* prezentacije istog budućim naraštajima.¹²⁷ Put ka suvremenoj konzervatorsko-restauratorskoj praksi i djelatnosti koju danas nazivamo zaštitom kulturne baštine¹²⁸ bio je, međutim, dug. Odnos prema restauriranju predmeta učestalo se mijenjao sve do dvadesetog stoljeća kada je konačno usustavljena metodologija struke.¹²⁹ Najviše je pozornosti tijekom povijesti sasvim očekivano plijenila arhitektura zahvaljujući svojoj dominantnoj funkcionalnoj vrijednosti. Ne čudi nas stoga da teorije konzerviranja počivaju na arhitektonskim spomenicima, ali su temeljne ideje primjenjive i na drugim poljima baštine.¹³⁰ Vrijedni umjetnički predmeti, kao djela dominantne estetske vrijednosti, postali su predmetom zanimanja „ljubitelja umjetnosti“ još u doba antike. Kolekcionarstvo kao fenomen, procvat će doživjeti u doba renesanse koja je navijestila ozbiljniji pristup pokretnoj baštini.¹³¹ Međutim, tek će razdoblje prosvjetiteljstva (17. i 18. stoljeće) ukazati na „starost“ slike kao faktora dragocjenosti i skupoće, a samim time – potrebitosti zaštite.¹³²

U pogledu razvoja konzervatorsko-restauratorske prakse, sedamnaesto i osamnaesto stoljeće, obilježiti će brojni traktati na temu slikarske tehnologije. Traktat Turquet de Mayerna iz 1640.

¹²⁷ Vokić, D. (2007.b) „Put do suvremene konzervatorsko-restauratorske struke i problemi terminologije“, u: Vokić, D., (ur.) *Smjernice konzervatorsko-restauratorskog rada*. Dubrovnik-Zagreb: K-R centar, Hrvatsko restauratorsko društvo, str. 13.

¹²⁸ Kroz cijelo 19. stoljeće i dio 20. stoljeća, za objekte podvrgnute konzervatorskim i restauratorskim zahvatima, koristio se zajednički naziv - *umjetnički i historijski spomenici*. Navedenu sintagmu, s vremenom je zamijenio izraz *spomenika kulture*, koji je od 1945. godine uvrježen u hrvatskom jeziku. Nakon *Haške konvencije o zaštiti kulturnih dobara u slučaju ratnog sukoba*, naziv *spomenika kulture* zamijenio je izraz *kulturnog dobra*. U konačnici, pojam *kulturne baštine* zamijenio je sve predašnje izraze. Definiciju *kulturne baštine* donosi UNESCO u dva navrata (1972. i 1982. godine): „kulturna baština ljudi uključuje djela umjetnika, arhitekata, glazbenika, pisaca i znanstvenika, također uključuje djela anonimnih umjetnika, izraze ljudske duhovnosti i vrijednosti koje daju smisao životu. Uključuje opipljiva i neopipljiva djela kojima ljudi izražavaju kreativnost. jezike, običaje, vjerovanja, povijesna mjesta i spomenike, literaturu, umjetnička djela, arhive i biblioteke.“ (Usp. Vokić, D., *nav dj*, 2007.b, str. 23-26.)

¹²⁹ Danas je zaštita kulturne baštine, složena i interdisciplinarna djelatnost koja ujedinjuje stručnjake iz humanističkih, umjetničkih i prirodno-znanstvenih polja sa svrhom očuvanja općeg dobra čovječanstva. Denis Vokić, u *Prijedlog novog usustavljenja konzervatorsko-restauratorske struke*, donosi prijedlog podjele aktivnosti na zaštiti baštine. Prema novome prijedlogu, zaštita baštine se dijeli na preventivnu zaštitu, kurativno djelovanje i razvoj struke. Preventivna zaštita prema tome, podrazumijeva: valorizaciju kulturnih vrijednosti, inventarizaciju, pravnu zaštitu, prikupljanje, zaštitu od krađe, protupožarnu zaštitu te preventivno konzerviranje (kontrola mikroklimatskih uvjeta). Kurativno djelovanje, Vokić dijeli na konzerviranje (postupci koji će stabilizirati predmet, spriječiti i usporiti daljnje propadanje) i restauriranje (postupci rekonstrukcije manjkajućih dijelova). Razvoj struke, kao posljednja točka, podrazumijeva podučavanje novog kadra, unapređivanje materijala, postupaka i strukovne etike te širenje svijesti o važnosti kulturne baštine. (Usp. Vokić, D., *nav dj*, 2007.b, str. 23-26.)

¹³⁰ Usp. Muñoz Viñas, S. (2005.) *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford: Elsevier., str. 74.

¹³¹ Usp. Muñoz Viñas, S., *nav. dj*, 2005., str. 30.

¹³² Razdoblje je prosvjetiteljstva most između privatnog i javnog „štovanja“ umjetnina u muzejima, koji će redom otvarati vrata svim slojevima društva u revolucionarnom devetnaestom stoljeću. Dodati M. Kirby Tallay, 1996. poslat ću vam bibl. navod

godine, prva je sinteza tehničko-tehnoloških uputa restauratorima slika.¹³³ Premda neprihvatljivi iz perspektive suvremene struke i znanosti, rani su traktati sedamnaestog stoljeća bili prilično inovativni.

Usprkos brojnim traktatima koji su probudili interes stručnjaka za zaštitu pokretne baštine u sedamnaestom stoljeću, prave začetke konzervatorsko-restauratorske discipline kakvu danas poznajemo – dugujemo osamnaestom stoljeću i njegovim protagonistima. Posebne zasluge, s pravom je odnio drugi inspektor nad javnim djelima *Serenissime*, Pietro Edwards.¹³⁴ Godine 1777., mletački je restaurator i član Venecijanske akademije Edwards, stupio na poziciju državnog inspektora zbog zabrinutosti Republike za „žalosno“ stanje slika u njezinom vlasništvu.¹³⁵ S ciljem boljeg nadzora radova te formiranja boljeg stručnog kadra, Edwards je osnovao restauratorsku radionicu te sastavio prvi prijedlog edukacije restauratora. On započinje postupak zaštite procjenom vrijednosti umjetnine te određivanjem kategorije ugroženosti.¹³⁶ Radi prevencije restauratorskih pogreški, Edwards savjetuje nadzornicima, profesorima i asistentima restauratorima da se pridržavaju liste normi koju je osobno sastavio i objavio u knjizi – „Capitolato“. ¹³⁷ Osim strogog pridržavanja pravilima¹³⁸, Edwards ukazuje na važnost dokumentiranja sviju postupaka provedenih na umjetničkom djelu. Njegovih 751 izvješća podrazumijevaju: opis stanja slike (kojim utvrđuje potrebitost restauriranja), pedeset pisanih podrški odobrenju zahvata, popis zahvata i primijenjenih metoda, te potvrde o troškovima radova (koji uključuju restauriranje ukrasnih okvira i nadzor radova).¹³⁹ Gledajuću u prošlost struke zaštite, Edwardsa cijenimo kao pionira struke, ali i iznimku. Istina, pojedini

¹³³ Usp. Vokić, D., *nav. dj*, 2007.b, str. 15.

¹³⁴ Prvi inspektor Mletačke Republike, bio je likovni kritičar i slikar Anton Maria Zanetti koji je sedamdesetih godina 18. stoljeća započeo s inventarizacijom slikarskih djela bogatih venecijanskih riznica kako javnih građevina, tako i crkava.

¹³⁵ Usp. Denis, V. (2015.) „Model konzervatorsko-restauratorske dokumentacije štafelajnih slika“, doktorski rad, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb., str. 160.; Sustavno istraživanje djelovanja Pietra Edwardsa, provela je Elisabeth Jane Darrow u sklopu svoje doktorske disertacije pod nazivom „Pietro Edwards and the Restoration of the Public Pictures of Venice 1778-1819: Necessity Introduced These Arts“.

¹³⁶ U prvu kategoriju umjetnina spadaju one kojima je neophodan zahvat poput transfera slike na novi nositelj. Nadalje, drugoj kategoriji pripadaju slike koje imaju manja oštećenja, a samim time gravitet zahvata je manji. U treću kategoriju spadaju slike kojima nužnost zahvata nije hitna. (Usp. Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 160.)

¹³⁷ Izdvojeni propisi Edwardsovog „Capitolata“: 1. Ne smiju se koristiti korozivne supstance u namjeri sprječavanja korozije u sloju boje; 2. Boju koja se ljušti potrebno je konsolidirati; 3. Podstavljanje slike novim platnom je obavezan konsolidacijski postupak; 4. Ukoliko je slika oštećena u velikoj mjeri, potrebno ju je transferirati na drugi nositelj; 5. Potrebno je ukloniti svu nečistoću i lakove sa slike ukoliko tim postupcima ne štetimo integritetu slike; 6. Stari i alterirani retušeri moraju se ukloniti ukoliko se pretpostavlja prekrivanje originalnog sloja; 7. Retuširati se mora svesti isključivo na oštećenja; 8. Nijedan profesor ne smije uklanjati ništa od originala niti dodati išta svoje; 9. Sve se mehaničke operacije (poput dubliranja platna, prešanja, napinjanja, kitanja) moraju izvršno uraditi. (Usp. Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 161.)

¹³⁸ Edwardsov *modus operandi* podrazumijeva normiran rad u kontroliranim uvjetima što se uvelike sviđalo naručiteljima. Nadzornici bi prema njemu trebali osigurati umjetnine od krađe te kontinuirano pratiti rad svojih zaposlenika. (Usp. Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 161.)

¹³⁹ (Usp. Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 160.)

su se traktatisti osamnaestog stoljeća poput Roberta Dossija bavili problematikom površinskih nečistoća, tamnjenja i uklanjanja lakova, međutim, nitko od njih nije pisao tako sveobuhvatno na temu zaštite pokretne baštine, kao što je to činio Pietro Edwards.¹⁴⁰

U devetnaestom stoljeću, usporedno s razvojem znanosti koja je postala „prihvatljiv način analiziranja realnosti“¹⁴¹, umjetnost i kultura konačno dostupni široj javnosti, svojom popularnošću budili su interes pripadnika sviju slojeva društva. Umjetnički predmeti našli su se na meti ljubitelja lijepe umjetnosti, kolekcionara te državnih institucija. Svojevrsni je fetišizam umjetnosti probudio pozornost spram zaštite „starih“ predmeta te je u konačnici pridonio – razvoju konzervatorsko-restauratorske struke. Izmijenjen odnos prema umjetničkom djelu, uvjetovao je promjenu opažaja njegovog tvorca. Slikarska je profesija sada podrazumijevala uglednog majstora čiji samostalan slikarski opus nije trebao biti veliki. Slikar je postao trgovac, savjetnik na velikom i dinamičnom tržištu umjetnina, te kopist ili restaurator zaposlen pri velikim galerijama i privatnim atelijerima. Upravo će on biti jedan od nositelja razvoja slikarske tehnologije, odnosno razvoja tehnike restauracije koja će se mijenjati u pravcu prevladavajućeg senzibiliteta te ukusu naručitelja i slobodnog tržišta. Slikarska su se djela „dotjerivala“ ne bi li opstala na konkurentnom tržištu što je često bio uzrok loših i proizvoljnih restauratorskih radova. Institucionaliziranu sliku kao dijela javnih muzejskih zbirki, trebalo je očistiti i konsolidirati ne bi li ju sačuvali od daljnjeg propadanja.

Restauratorski radovi na slikama prije njihova smještaja u muzeje, vrlo često nisu bili evidentirani i dokumentirani u majstorskim radionicama te slikarskim atelijerima.¹⁴² S druge strane intervencije na slikama rađene su nakon njihove institucionalizacije u okviru muzejskih institucija što su bilježile metode, zahvate i materijale kojima se interveniralo na umjetnini. Zahvaljujući sačuvanoj dokumentaciji, danas možemo kroz bogate slikarske kolekcije nacionalnih galerija i muzeja, pratiti razvoj konzervatorsko-restauratorske prakse.

Po opremanju novoosnovanih muzeja umjetničkim djelima i usporedno s velikim sukobima oko načina restauriranja građevina, polovinom 19. stoljeća, razbuktali su se sukobi oko načina

¹⁴⁰ Robert Dossi je objavio knjigu *Handmaid to the Arts*, koja je doživjela dva izdanja (1758. i 1764. god.) (Usp. Vokić, D. *nav. dj*, 2007.b, str. 15.)

¹⁴¹ Muñoz Viñas, S., *nav. dj*, 2005., str. 3.

¹⁴² Sve do 20. stoljeća, nije bilo zakonske odredbe o vođenju sistematične dokumentacije radova na kulturnoj baštini. Postoje naravno izvori poput izvještaja nadležnim činovničkim službama, računa, zapisa promatrača te vizitanata koji nam sekundarno donose podatke o restauriranju umjetnina i stanju ušćuvanosti. (Usp. Vokić, D. (2007.d) „Ferdo Goglia i Zvonimir Wyroubal - začetnici sustavne restauratorske dokumentacije u Hrvatskoj“, *Muzeologija*, br. 41/42: 185.)

restauriranja slika. „Restauratorska groznica“¹⁴³ kao produkt stilskeg restauriranja proširila se s arhitektonskih spomenika na sferu slikarstva, preciznije – na slikani i završni sloj slike.¹⁴⁴

Problematika patine¹⁴⁵, obima čišćenja slika, primjerenih (odnosno neprimjerenih) retuša, pretvorila se u nekoliko navrata u velike stručne kontroverze.¹⁴⁶ Rasprave koje su se gotovo istovremeno vodile u europskim zemljama (Engleska, Francuska i Bavarska), potaknute su kampanjama „čišćenja“ nečitkih, potamnjelih i prljavih slika te njihovom prezentacijom šokiranoj javnosti.¹⁴⁷ Afinitet stručne i šire javnosti prema efektu patine, najbolje ilustriraju slijedeći navodi:

1. Richard Redgrave (*A Century of British Painters*, 1866.): „Stručnjaci su smatrali da su slike, poput novčića, godinama poprimale patinu koja je utišavala njihove boje ne bi li ih učinila još vrijednijima u odnosu na stanje kada su napustile umjetnikov atelje.“¹⁴⁸
2. Sir George Beaumont (1853. – 1827.): „Dobra slika kao i dobra violina, mora biti smeđa“¹⁴⁹

Prva i najupečatljivija takozvana „cleaning controversy“, koja je buknuła u londonskoj Nacionalnoj galeriji, odvijala se od 1846. do 1853. godine.¹⁵⁰ Na mjesto restauratora i

¹⁴³ Bralić, V., Jurić, Z. (2013.) „Konzervirati ili restaurirati, pitanje je“, *Kvartal : kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj*, Vol. 10 (3-4): 20.

¹⁴⁴ Već u prvoj četvrtini devetnaestog stoljeća, javljaju se dvije struje s oprečnim pogledom na pristup graditeljskom nasljeđu. Njihov dijametralno suprotan doživljaj baštine dolazi do izražaja na primjeru zabata hrama iz Aegine. Pobornik čistog konzerviranja i konsolidacije ruševnih građevina Canova, odbio je rekonstruirati nedostajuće dijelove zabata spomenutog hrama. S druge strane, Bertelu Thorvaldsenu, to nije bio problem, stoga je on kao pobornik vjernih rekonstrukcija nestalih dijelova, 1816. godine nadopunio sve praznine u neoklasičnom stilu. (Usp. Jokilehto, J. (2002.) *A History of Architectural Conservation*, Oxford: Butterworth-Heinemann., str. 140.); Pokret „stilskeg restauriranja“ je uslijedio tridesetih godina 19. stoljeća. (Špikić, M. (ur.) (2006.) *Anatomija povijesnoga spomenika*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti., str. 91.); Filozofski nositelji sukoba, bili su Eugène Viollet-le-Duc kao zagovornik restauracije te John Ruskin kao branitelj povijesnog integriteta i zagovornik konzerviranja postojećeg stanja. (Usp. Špikić, M., *nav dj*, 2006., str. 139-274.)

¹⁴⁵ Pojam „patina“, uveo je Filippo Baldinucci (1624. – 1697.), smatrajući to obilježje starine kao promjenu koja pridonosi ljepoti i vrijednosti slike. Takvo mišljenje, biti će uvriježeno tijekom 17. i 18. stoljeća, da bi u drugoj polovici 19. stoljeća izazvala filozofsko-etičke rasprave. (mrežna stranica: <http://www.e-insitu.com/hr/razno/razno/osvrt-na-konferenciju-cleaning-2010-new-insights-into-the-cleaning-of-paintings-valencia-26.-28.-svibnja-2010.html>); Patina je sve do druge polovice 19. stoljeća percipirana kao pečat vremena i „ukras“ koji doprinosi estetici djela, njegovoj mekoći, suptilnosti i mističnosti. (mrežna stranica: <http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic23-02-001.html>)

¹⁴⁶ Kontroverze koje su ostavile trag u povijesti konzerviranja i restauracije slikarskih djela su one u: Nacionalnoj galeriji u Londonu (1846/53), Louvreu (1848/60), Staroj pinakoteci u Münchenu (1861/63), Nacionalnoj galeriji u Londonu (1936/37) te ponovno u istoj instituciji na prijelazu 1946/47. godine. (Usp. Vokić, D., *nav dj*, 2007.b, str. 17.)

¹⁴⁷ mrežna stranica: <http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic23-02-001.html>

¹⁴⁸ Izvorni tekst: „Connoisseurs believed that pictures, like coins, obtained a patina from age that mellowed their tone, and made them more valuable than in the state they left the painter's easel.“ (mrežna stranica: <http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic23-02-001.html>)

¹⁴⁹ Isto.

¹⁵⁰ Usp. Vokić, D., *nav dj*, 2007.b, str. 17.

voditelja galerije, 1824. godine stupio je William Seguer (1771–1843).¹⁵¹ *Modus faciendi* njegovih restauratorskih intervencija, bio je u skladu sa uvriježenom estetikom i prijedlozima „Encyclopedie Methodique“¹⁵² te je podrazumijevao „čišćenje“ slika uljem i nanošenje novog „galerijskog laka“.¹⁵³ Upotreba tamnih lakova s ciljem postizanja tzv. „galerijskog tona“ odnosno efekta „stare slike“, svojstvena je praksa i estetsko obilježje druge polovice osamnaestog i dijela devetnaestog stoljeća.¹⁵⁴ Ovakvim tretmanom, slike su postajale sve toplije i tamnije, što je prijalo javnosti, priviknutoj na prigušen tonalitet boja i mekan crtež. Ne čude nas stoga reakcije začuđenih promatrača 1846. godine, kada su John Seguer (1785. – 1856.) i Sir Charles Eastlake (1793–1865) prezentirali javnosti velik broj očišćenih slika intenziviranih boja, oštrog crteža i vidljivih osobnih potpisa umjetnika.¹⁵⁵ Burne reakcije posjetitelja, stručnjaka i novinara, primorale su Parlament na imenovanje komisije, zadužene za provjeru kvalitete i opravdanosti intervencije.¹⁵⁶ Vještački nalaz komisije na tisuću stranica, potvrdio je ispravnost odluke voditelja galerije Sir Eastlakea te osudio dotadašnju praksu postizanja „galerijskog tona“ te potenciranje „umjetne starosti“.¹⁵⁷

Godine 1853., kojom zaključujemo poglavlje o prvoj kontroverzi Nacionalne galerije u Londonu, Henry Merritt je izrazila stav komisije o pristupu retušu: „Umjetnik nastavlja skicirati i oslikavati dijelove koji se poklapaju s graničnom formom i bojom, postižući to s velikom preciznošću, kako u boji tako i u teksturi, i to tako da najoštrije oko nikada ne može otkriti gdje su se nalazila oštećenja.“¹⁵⁸ Zbog dominantne estetske vrijednosti, kao prioriteta u određivanju očekivanog cilja restauratorskog zahvata, mnoge su slike do šezdesetih godina 19. stoljeća obilno preslikavane neumjerenim retušima. Pobornici su se „stilskog

¹⁵¹ mrežna stranica: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/history/keepers>

¹⁵² „Encyclopedie Methodique“ (1791) upozorava restauratore na opasnosti alkohola u postupku uklanjanja lakova zbog njegove agresivne prirode te velike vjerojatnosti oštećenja slikanog sloja. U priručniku se predlaže površinsko uklanjanje nečistoća sa starog laka, nakon čega bi trebao uslijediti novi sloj laka. (Usp. Vokić, D., *nav dj*, 2007.b, str. 17.)

¹⁵³ Usp. Vokić, D., *nav dj*, 2007.b, str. 17.

¹⁵⁴ Usp. Vokić, D. (2007/8) *Čišćenje, lakiranje, pozlata, retuširanje; tehnologija i primjena u konzervatorsko-restauratorskim radovima*, 1. izdanje, Dubrovnik: Sveučilište u Dubrovniku., str. 46.

¹⁵⁵ Relativno velik broj slika podrazumijevao je neka od najprestižnijih djela slikarstva kao što su: „Bakus i Arijadna“ (Tizian), „Parisov sud“ (Rubens), „Ukrcavanje kraljice od Sabe“ (Claude Lorrain), „Dvorišta drvorezaca“ (Canaletto) i dr. (mrežna stranica: <http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic23-02-001.html>)

¹⁵⁶ mrežna stranica: <https://www.nationalgallery.org.uk/archive/record/NG10>

¹⁵⁷ Komisija Nacionalne galerije, naložila je vođenje evidencije i dokumentacije o provedenim zahvatima na pojedinačnim umjetninama. Zadaća sviju voditelja od 1853. godine, bila je strogo provođenje novog zakona, odnosno pedantno vođenje dokumentacije svake umjetnine u posjedu Galerije. (mrežna stranica: <https://www.nationalgallery.org.uk/archive/record/NG10>)

¹⁵⁸ Štutić, S. (2011.) „Umijeće retuširanja u teoriji i praksi“, *Portal : godišnjak Hrvatskoga restauratorskog zavoda*, br. 2., str. 199.; Henry Merritt (1844. – 1930.), restauratorica i članica Odabranog povjerenstva za restauraciju u Nacionalnoj galeriji u Londonu.

restauriranja“, često širili svojim kistovima s područja lakuna na izvorni slikarski sloj, ne poštujući povijesnu vrijednost umjetnine.

Spona između stilske restauriranja i konzerviranja, kao prihvatljivije prakse, predvodnik je talijanskog konzervatorskog pokreta – Camillo Boito (1836. – 1914.).¹⁵⁹ Isprva pristaša „idealnih rekonstrukcija“, osamdesetih se godina 19. stoljeća priklonio konzerviranju te je svoja nova uvjerenja elaborirao u tekstu *Naši stari spomenici: Konzervirati ili restaurirati* (1886.).¹⁶⁰ Teorija zaštite sumirana u njegovim riječima: “treba činiti nemoguće, treba činiti čuda kako bi se spomeniku sačuvao njegov stari umjetnički i slikovit izgled (...), izgled koji promatrača neće dovesti u zabludu.” može se u potpunosti primijeniti na djelima slikarstva.¹⁶¹ U prilog buđenju konzervatorskog pokreta ide i Holyrareova knjiga „The conservation of Pictures“, u kojoj umjesto „restauriranja“ počinje koristiti termin „konzerviranje“ za interveniranje na slikarskom djelu.¹⁶²

U prvoj polovini 20. stoljeća, niz teoretičara i povjesničara umjetnosti te konzervatora poput Aloisa Reigla, Victora Bauera-Boltona i Heinricha Wölfflina, vidjelo je jasno granicu između restauriranja i kreiranja, odnosno nelegitimnih rekonstrukcija. Slijedom novih okolnosti, „čin retuširanja dobio je nelegitimnu konotaciju i gotovo da je tretiran kao drsko zadiranje u originalno majstorovo djelo.“¹⁶³ Ovo je vrijeme otvaranja prvih tehničkih laboratorija u sklopu europskih muzeja koji počinju koristiti UV zračenja za analiziranje slikanih slojeva.¹⁶⁴ Korištenje prirodosnanstvenih metoda s ciljem određivanja „izvornog stanja“ umjetnine uz pomoć objektivnih metoda u okviru laboratorija i konzervatorskih centara pri važnim muzejima u prvoj polovici 20. stoljeća, dovesti će do rađanja novog znanstvenog konzerviranja ili otkrića tzv. „teške znanosti“.¹⁶⁵ Istraživanjem fizičkih i kemijskih značajki predmeta, ona će se fokusirati isključivo na zaštitu fizičkog integriteta predmeta,

¹⁵⁹ Usp. Bralić, V., Jurić, Z., *nav. dj*, 2013., str. 20.

¹⁶⁰ Boitovi tekstovi koji će utjecati na teoriju konzervacije 20. stoljeća su redom: *Načela restauriranja u sedam točaka – Treći kongres talijanskih inženjera i arhitekata*, Rim (1883.), *Restauratori* (1884.) i *Naši stari spomenici – Potreba za zakonom o njihovom očuvanju* (1885.). (Usp. Bralić, V., Jurić, Z., *nav. dj*, 2013., str. 20.)

¹⁶¹ Bralić, V., Jurić, Z., *nav. dj*, 2013., str. 20.

¹⁶² Godine 1870., Manfred Holyrare objavljuje knjigu „The Conservation of Pictures“ u Londonu. (Usp. Vokić, D., *nav. dj*, 2007.b, str. 18.)

¹⁶³ Šustić, S., *nav. dj*, 2011., str. 199.

¹⁶⁴ Tehnički laboratoriji otvaraju se u sklopu restauratorskim muzejskih radionica: British museum (1919.), Louvre (1930.), Courtald (1935.), National Gallery (1934.) (Usp. Vokić, D., *nav. dj*, 2007.b, str. 18.)

¹⁶⁵ Usp. Muñoz Viñas, S., *nav. dj*, 2005., str. 69.

zanemarujući ostale vrijednosti umjetnine te će postati naročito popularna u drugoj polovici stoljeća.¹⁶⁶

Prvi međunarodni kongres restauratora slika (1930.) potakao je izdavanje stručno-znanstvenog konzervatorskog časopisa, dok se *Atenska povelja* (1931.) „pozabavila“ estetskim načelima i umjetničkim senzibilitetom vremena nastanke slike.¹⁶⁷

Sredinom 20. stoljeća, rađa se težnja za paralelnim očuvanjem fizičkog, estetskog integriteta i povijesne slojevitosti umjetničkog predmeta.¹⁶⁸ Još jedna u nizu javnih rasprava o čišćenju slika, potakla je brojne rasprave i sukobe između znanstveno-tehnološkog i povijesno-humanističkog pristupa restauriranju.¹⁶⁹ Sukob je buknuo 1947. godine na izložbi restauriranih slika iz Nacionalne galerije pod nazivom „Cleaned Pictures“.¹⁷⁰ Primarni je cilj izložbe bila primjerena prezentacija konzervatorsko-restauratorskih postupaka i dostignuća restauratorske tehnologije.¹⁷¹ Ravnatelj Galerije Sir Philip Hendy (1900. – 1980.), objasnio je restauratorske principe kampanje koja je zgrozila dobar dio javnosti, nakon čega su uslijedile brojne polemike u izdanjima *The Burlington Magazine for Connoisseurs*.¹⁷² Hendy objašnjava kako su usprkos uklanjanju prljavštine, potamnjelih lakova i starih retuša, sačuvani izvorni slojevi boje. Ovog puta, retuš se nije širio s oštećenih mjesta na originalni oslik te su slike nakon čišćenja premazane slojem prozirnog laka. Iako su brojni restauratori radili na čišćenju umjetnina, princip čišćenja na svakoj od njih bio je identičan.¹⁷³ Budući da „[S]vaka slika ima svoju osobnost“, uredništvo spomenutog renomiranog časopisa upozorilo je na obvezan individualni pristup restauriranju.¹⁷⁴ Revoltirani kritičari, nezadovoljni rezultatima čišćenja prigovorili su „teškoj znanosti“ i uvažavanju isključivo materijalnog aspekta umjetničkog predmeta. Dok su pristaše znanstvenog pristupa, slijepo vođeni idejom objektivnosti i „istinitosti“ zagovarali totalno čišćenje slika, zagovornici su humanističkog

¹⁶⁶ Znanstveno konzerviranje ili „materijalna teorija konzervacije“, forma je konzervacije koja je postala popularna naročito u drugoj polovici 20. stoljeća, a bazira se na objektivnosti u svim fazama konzervatorskog procesa. (Usp. Muñoz Viñas, S., *nav. dj*, 2005., str. 89.)

¹⁶⁷ Slijedom okolnosti, restauratori su sada morali produbiti svoja saznanja o povijesti umjetnosti. (Usp. Šustić, S., *nav. dj*, 2011., str. 199.)

¹⁶⁸ Usp. Muñoz Viñas, S., *nav. dj*, 2005., str. 68.

¹⁶⁹ Sunara, S.-M. (2017.) „Život i djelo Zvonimira Wyrubala“, doktorski rad, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb., str. 76.

¹⁷⁰ Predstavljenih sedamdesetak slika, restaurirano je tijekom Drugog svjetskog rata, u razdoblju od 1939. do 1947. godine. Iako su slike bile zaštićene i sakrivene u napuštenom rudniku na sjeveru Walesa, njihova restauracija se nastavila i u takvim teškim uvjetima.

¹⁷¹ Na ovoj je izložbi predstavljena opsežna restauratorska dokumentacija koja je podrazumijevala povijesne podatke o umjetninama, izvješća o zatečenom stanju slika, fotografsku dokumentaciju sviju faza restauratorskog postupka te rendgenske snimke i laboratorijske rezultate. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 69.)

¹⁷² Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 70.

¹⁷³ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 71.

¹⁷⁴ Isto.

pristupa upozoravali na slojevitost umjetničkog djela u vidu pripadajućih mu tragova vremena i vrijednosti te predlagali umjerena čišćenja.¹⁷⁵ Jedan od takvih, bio je i povjesničar umjetnosti Cesare Brandi (1906. – 1988.) koji je uspio pomiriti dva oprečna pristupa te je svoje rezultate objavio u knjizi *Teoria del Restauro* (1963.).¹⁷⁶ Brandi je davao prednost umjerenom čišćenju i očuvanju „tankog sloja požutjelog laka, tj. „patine“ jer on prikriva grub nesklad boja i kamuflira oštećenja i tako pomaže uspostaviti (izgubljeno) vizualno jedinstvo.“¹⁷⁷

Očuvanje likovnog jedinstva umjetnine, uvažavanje povijesne slojevitosti umjetničkog djela, tragova sviju zahvata kojima je slika bila podvrgnuta te naglašavanje novije restauriranih dijelova radi diferencijacije od originalne strukture, prijedlozi su koje su se svidjeli i drugim teoretičarima i praktičarima 20. stoljeća. Umberto Baldini (1921. – 2006.) i Paul Phillipot (1925. – 2016.), samo su dvojica u nizu stručnjaka koji su se zalagali za „truth respecting operations“.¹⁷⁸ Brandijeve su ideje globalno usvojene *Venecijanskom poveljom* iz 1964. godine, koja zemlje potpisnice ovog pravnog dokumenta, obvezuje na očuvanje estetske i povijesne vrijednosti spomenika. Strogo kontroliran postupak retuširanja, morao se terminirati u momentu pretpostavke i nesigurnosti restauratora u izvorni izgled originalnog slikanog sloja. Pretpostavkama, improviziranim rekonstrukcijama i subjektivnosti restauratora nije više bilo mjesta u konzervatorsko-restauratorskoj praksi. Od ovog trenutka, retuš se morao integrirati u originalnu strukturu, a istovremeno ostati vidljivim kako bi se izbjegla svaka mogućnost falsificiranja.¹⁷⁹

Uvod u rasplet filozofskih rasprava iz prve polovice 20. stoljeća te veliki korak ka napretku konzervatorsko-restauratorske struke, osnivanje je Međunarodnog instituta za restauriranje 1950. godine.¹⁸⁰ Usprkos daljnjem odmjeravanju snaga između restauratora, povjesničara umjetnosti i strukovnjaka iz prirodosnanstvenih područja, prepoznata je nužnost pomirbe zavađenih strana radi usustavljenja konzervatorsko-restauratorske struke i njezina napretka. Navedenu premisu, najbolje je objasnio Paul Philippot: „Kvaliteta i napredak restauriranja, sada ovise o uskoj suradnji te trojice, suradnji koja se temelji na potpunoj ravnopravnosti,

¹⁷⁵ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 75.

¹⁷⁶ Usp. Šustić, S., *nav. dj*, 2011., str. 199.

¹⁷⁷ Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 75.

¹⁷⁸ Muñoz Viñas, S., *nav. dj*, 2005., str. 69.

¹⁷⁹ Najbolja metoda postizanja savršenog balansa između retuša i originalnog sloja boje, jest „tratteggio“ ili „rigatino“. Na temeljima Brandijeve teorije konzerviranja, Baldini je polovicom 20. stoljeća, razvio novu metodu koja podrazumijeva „niz crtica različitih odgovarajućih tonskih vrijednosti, vidljivih sa manje udaljenosti, dok se sa veće udaljenosti zajedno stapaju u oblike i plohe.“ (Šustić, S., *nav. dj*, 2011., str. 200.)

¹⁸⁰ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 75.

uvažavanju različitih disciplina i dijeljenju kulturnih, tehničkih i administrativnih odgovornosti.“¹⁸¹

Sve će navedeno voditi ka stvaranju nove etike i pristupa restauriranju, takozvane „revolucije zdravog razuma“.¹⁸² Ovaj pristup obvezuje stručnjake na suradnju i diskusiju prije svakog konzervatorsko-restauratorskog zahvata koji se ne bazira više isključivo na prirodnoznanstvenim metodama. Težište je u 21. stoljeću prebačeno s *HI-TECH* restauriranja na održivo restauriranje dok konzervatori-restauratori nastoje sačuvati što više vrsta integriteta i vrijednosti umjetničkog predmeta.¹⁸³ Ključ za uspješno rješavanje konzervatorsko-restauratorskih intervencija te odabir pristupa i postupaka zaštite, jest postavljanje pitanja: „Zašto i za koga se restaurira umjetnina?“.

4. 1. Počeci konzervatorsko-restauratorske prakse u Hrvatskoj

Prije nego li se zaštita kulturne baštine razvila u posebnu disciplinu na teritoriju Hrvatske, osviješteni su pojedinci prateći tekovine razvoja europske civilizacije shvaćali važnost, značenje i neophodnost održavanja povijesnog, umjetničkog i kulturnog nasljeđa. Svakako, ti skromni počeci konzervatorsko-restauratorske prakse u Hrvatskoj, potpomognuti bili su europskim romantičarskim trendom rađanja nacionalnog identiteta, osnivanjem znanstvenih i kulturnih državnih institucija te ponajviše – sposobnošću jasne distinkcije umjetničkog predmeta od „obične“ rukotvorine.¹⁸⁴ Odgovorno ophođenje prema kulturnom nasljeđu u 19. stoljeću postalo je zadaćom svake nacije i „svojevrсни je pokazatelj dosegnutog stupnja razvoja zajednice.“¹⁸⁵

Povijesni pregled razvoja konzervatorsko-restauratorske prakse na hrvatskim prostorima, mogli bismo započeti s primjerom Dubrovačke Republikom i godinom 1682., kada je državni vrh imenovao Maoricu Crijevića i Marka Baziljevića prvim državnim „korespondentima“ ili nadzornicima radova na baštini.¹⁸⁶ Budući da je između ovog izoliranog slučaja Dubrovačke Republike i službene odluke Hrvatskog sabora o inventarizaciji i zaštiti baštine iz 1847.

¹⁸¹ Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 86.

¹⁸² Muñoz Viñas, S., *nav. dj*, 2005., str. 199.

¹⁸³ Usp. Muñoz Viñas, S., *nav. dj*, 2005., str. 203.

¹⁸⁴ Usp. Muñoz Viñas, S., *nav. dj*, 2005., str. 1.

¹⁸⁵ Laszlo, Ž. (2006.) *Preventivna zaštita slika : priručnik*, 1. izdanje, Zagreb : Muzejski dokumentacijski centar., str. 5.

¹⁸⁶ Zanimljivo je što se za zaštitu baštine zauzela sama država već u 17. stoljeću. Nadzornici su vodili detaljnu dokumentaciju obavljenih radova, dijagrame s numeracijama i popise nađenih artefakata. (Usp. Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 148.)

godine, prošlo dvjestotinjak godina – ne možemo govoriti o kontinuiranom razvoju struke u tom vremenskom periodu.

U duhu romantičarskog trenda stvaranja nacionalnog identiteta, a samim time i zaštite nacionalnih spomenika, Hrvatski je sabor 1847. godine predložio evidenciju, dokumentaciju i zaštitu spomenika.¹⁸⁷ Zadatak provođenja saborskih odluka u svrhu potvrde hrvatskih državnih prava u sklopu Habsburške Monarhije, povjeren je Ivanu Kukuljeviću Sakcinskom. Godine 1850., Sakcinski je uspio u svome naumu zahvaljujući proširenoj mreži suradnika i *Društvu za jugoslavensku povjesnicu* čija se djelatnost svela na sakupljanje povijesnih i umjetničkih spomenika.¹⁸⁸ Iste će godine *Središnje povjerenstvo za zaštitu spomenika* u Beču, obvezati zemlje članice Monarhije na slanje podataka o pronalasku kulturnog nasljeđa, i izvješća o provedenim radovima.¹⁸⁹

Sasvim očekivano, među inim nositeljima kulturnog preporoda i ovog se puta istaknuo ljubitelj lijepe umjetnosti, kolekcionar i osnivač „narodne galerije u Hrvata“ – Josip Juraj Strossmayer. Zahvaljujući „hodočašćima“ europskim metropolama i brojnim posjetima renomiranim muzejima te galerijama, Strossmayer se upoznao s remek djelima umjetničke produkcije te s načinima neophodnog staranja o kulturnoj baštini. Svjestan uloženog truda, resursa i vremena u kreiranje zbirke, Strossmayer je znao da skrb o nacionalnoj galeriji ne završava opremanjem njezinih prostora umjetničkim artefaktima.

Tri faze već spomenute Strossmayerove sakupljačke aktivnosti, dokumentirane su mnoštvom kupoprodajnih ugovora te pisama između biskupa i korespondenata „na terenu“ pa upravo zahvaljujući njima, danas možemo rekonstruirati okolnosti pronalaska artefakata, osobitosti pregovora, nabavne cijene i datume kupoprodaje. Osim u nabavci željenih umjetnina, Strossmayerovi posrednici, savjetnici i suradnici, zaslužni su i za formiranje svijesti za očuvanje spomenutih djela.¹⁹⁰ Na nesreću, o konzervatorsko-restauratorskim intervencijama na djelima koja su podvrgnuta kurativnim postupcima i rekonstrukcijama oštećenja u ranoj fazi Strossmayerove sakupljačke djelatnosti, nemamo mnogo podataka.

¹⁸⁷ Usp. Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 147.

¹⁸⁸ Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, dobila je primat nad svim sferama kulturne baštine osim nad arheologijom čiju će zaštitu preuzeti Hrvatsko arheološko društvo. (Usp. Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 148.)

¹⁸⁹ Dopisi s popisima hrvatske nacionalne baštine i provedenim intervencijama, nisu motivirani restauratorskom strukom već političkim prilikama. Samo u nekim slučajevima, možemo se poslužiti nama korisnim informacijama o stanju umjetnina, prijedlozima radova te konkretnim zahvatima jer je prepiska hrvatskih konzervatora sa Središnjim povjerenstvom u Beču bila gotovo u potpunosti administrativne prirode. (Usp. Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 152.)

¹⁹⁰ Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I. (2016.) „Austrijski slikar Leopold Kupelwieser i biskup Josip Juraj Strossmayer“, *Ars Adriatica*, br. 6: 209.

Siromašni informacijama, znamo naići na podatak o otpremanju slika na restauratorski tretman u inozemne restauratorske radionice ili slikarske atelijere, međutim, često nije moguće ni naslutiti o kojoj se točno umjetnini radi. Razvojem konzervatorsko-restauratorske prakse kroz čitavo 19. i 20. stoljeće, dokumentacija će postati općim mjestom novonastale discipline što će rezultirati sustavnijim metodološkim pristupom umjetninama tijekom konzervatorsko-restauratorskih radova.

4. 1. 1. Rane intervencije na slikama iz Strossmayerove galerije

Na samom početku pregleda povijesti zaštite pokretne kulturne baštine na području Hrvatske, nužno je spomenuti bliskog Strossmayerovog suradnika - austrijskog slikara Leopolda Kupelwiesera (1796. – 1862.).¹⁹¹ Prijateljstvo biskupa Strossmayera i renomiranog slikara Monarhije, najvjerojatnije seže u drugu polovicu četrdesetih godina 19. stoljeća, u vrijeme Strossmayerovog službovanja na bečkom *Augustineumu*.¹⁹²

Odnos Strossmayera i Kupelwiesera, kao jednog od prvih i najvažnijih biskupovih korespondenata, prouzročiti će čitav niz posljedičnih aktivnosti. Osim što je biskup preko uvaženog slikara dobavljaao i naručivao umjetnine, njihovo će prijateljstvo postati kamen temeljac te početna karika u stvaranju lanca profesionalnih suradnika, savjetnika i posrednika na bečkoj kulturno-umjetničkoj pozornici.¹⁹³ Prvog Strossmayerovog bečkog restauratora, zamijeniti će čitav niz prominentnih stručnjaka restauratora u Beču – velikom kulturnom središtu Monarhije, koje će postati „klinika za restauriranje slika nabavljenih na umjetničkim tržištima u drugim europskim gradovima“. ¹⁹⁴

Ideja o restauraciji oštećenih umjetnina, Strossmayeru se javila u trenutku stupanja na biskupski tron đakovačke episkopije. Njegovu pomniju selekciju i premet artefakata naslijeđene biskupije, dokumentirao je biograf Milko Cepelić rane 1850. godine. Zatečen

¹⁹¹ Austrijski kasnoromantičarski slikar i grafičar Leopold Kupelwieser (1796. – 1862.), svojim angažmanom na uređenju brojnih crkava Monarhije u suradnji s arhitektom Karlom Rösnerom (1804. – 1869.), uzvisio se u sfere austrijske kulturne elite. Na početku se karijere Kupelwieser dokazao kao vrhunski portretist te jedan od prvaka bečkog klasicizma. Svoje usavršavanje započeo je 1823. godine, krenuvši na putovanje u Rimu što je rezultiralo mijenama umjetničkog senzibiliteta u pravcu romantizma. Svojim pročišćenim religioznim kompozicijama u maniri fra Angelica, prizivao je religiozni duh srednjovjekovlja. (Usp. Dulibić, Lj., Pasini Trežec, I., *nav. dj*, 2016., str. 210.)

¹⁹² Usp. Dulibić, Lj., Pasini Trežec, I., *nav. dj*, 2016., str. 209.

¹⁹³ Jedan od bliskih Kupelwieserovih suradnika bio je arhitekt Karl Rösner (1804. – 1869.) čija je Altlerchenfelder Kirche, kao „najznačajnije djelo romantizma u sakralnoj arhitekturi Beča“, oduševila biskupa te ga potakla na izgradnju đakovačke katedrale. Strossmayer je naručio od Rösnera projekt za katedralu na samom rubu Monarhije, na raskrižju zemalja različitih kulturoloških i religijskih pozadina. (Usp. Dulibić, Lj., Pasini Trežec, I., *nav. dj*, 2016., str. 211.)

¹⁹⁴ Dulibić, Lj., Pasini Trežec, I., *nav. dj*, 2016., str. 215.

lošim materijalnim stanjem te narušenim fizičkim integritetom pojedinih umjetnina, Strossmayer je već 1857. godine poslao prvu pošiljku slika restauratoru Leopoldu Kupelwieseru u Beč.¹⁹⁵ Strossmayerova inicijalna potreba za vraćanjem integriteta umjetničkom djelu, evoluirala je zahvaljujući suradnji s Kupelwieserom u sustavnu djelatnost, odnosno uobičajenu praksu.¹⁹⁶ Kupelwiesera smo nekoć mogli pronaći samo u fusnotama dokumentirane kronologije Strossmayerove sakupljačke djelatnosti, ali zahvaljujući iscrpnom istraživačkom pretresu arhivskih podataka Ljerke Dulibić i Ive Pasini Tržec, danas smo bogatiji za nekoliko važnih podataka.

Dva pisma iz korespondencije biskupa Strossmayera i Leopolda Kupelwiesera, predstavljaju važna arhivska uporišta. Prvo pismo koje je pronađeno u slikarevoj ostavštini te datira u 1851. godinu, spominje primitak pošiljke koja broji dvije nama nepoznate slike.¹⁹⁷ Riječ je o slici Bogorodice upitnog autorstva te jednoj restauriranoj slici nepoznatog majstora. Dok se za prvu umjetninu pretpostavlja da je rad suvremenog slikara, restaurirana slika je sasvim sigurno jedna od „starih pa dijelom i odbačenih slika“ đakovačke episkopije koju je Strossmayer smatrao dostojnom krašenja zidova svoga novog dvora.¹⁹⁸

Leopoldovo pismo upućeno biskupu Strossmayeru iz 1857. godine, Ljerka Dulibić i Iva Pasini Tržec, pronašle su u Arhivu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.¹⁹⁹ Pismo kojim je slikar Kupelwieser opravdao trošak svojih restauratorskih radova, ne pruža nam uvid u njegove restauratorske tehnike i postupke. Sasvim sigurno, riječ je o trima slikama iste tematike, točnije prikazima Bogorodice. Ovog je puta, pretpostavljena atribucija „prerano umrlom slikaru Leberthu“ i Sassoferrati, omogućila prepoznavanje barem jednog rada.²⁰⁰ Dok se Leberthatovoj *Madonni* i „Bogorodici sa svetim Alojzom“ gubi svaki trag iz Strossmayerove kolekcije, Sassoferratina Bogorodica se i danas čuva u Galeriji. Vrlo je značajna Strossmayerova bilješka na račun potonje slike: „(...) Sliku sam na poklon dobio, al' je dulje vremena pokrivena bila s' staklom, pak je zato nešto trpjela, a ja sam ju popraviti dao u Beču po slikaru Kupelwieseru, te sam zato i na okvir do 400 for. platio.“²⁰¹

¹⁹⁵ Usp. Katalog (1982). Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, (ur.) Mohorovičić, A., Zagreb, str. 19.

¹⁹⁶ Usp. Dulibić, Lj., Pasini Trežec, I., *nav. dj*, 2016., str. 215.

¹⁹⁷ Usp. Dulibić, Lj., Pasini Trežec, I., *nav. dj*, 2016., str. 210.

¹⁹⁸ Isto.

¹⁹⁹ Isto.

²⁰⁰ Usp. Dulibić, Lj., Pasini Trežec, I., *nav. dj*, 2016., str. 210.

²⁰¹ Dulibić, Lj., Pasini Trežec, I., *nav. dj*, 2016., str. 211.

Vrlo malo arhivskih uporišta, onemogućava nam upoznavanje s konzervatorsko-restauratorskim postupcima slikara Kupelwiesera. Temeljem prijedloga radova iz 1830. godine na bečkoj crkvi *Universitätskirche*, zaključujemo da je Leopold bio pobornik minimalnih intervencija koje ne narušavaju izvorni sloj te integritet umjetničkog djela.²⁰² Restauratorsku radionicu, Kupelwieser je vodio u svome domu uz pomoć suradnika, stoga se pretpostavlja da je intervencije na slikama u vlasništvu biskupa Strossmayera, izveo „Maler Krepp“. ²⁰³ Ljerka Dulibić i Iva Pasini Tržec smatraju kako je riječ o poznatom austrijskom portretistu „lijepih djevojaka“ - Friedrichu Kreppu (1829. – poslije 1872.).²⁰⁴ Slikar Leopold Kupelwieser umro je 1862. godine, a sklonost ka hrvatskoj kulturnoj baštini pokazati će njegov sin Paul kroz promociju arheološke baštine brijunskog otočja, restauraciju dotrajalih sakralnih prostora te poticanje likovnog stvaralaštva.²⁰⁵

Ranim intervencijama na slikama iz Galerije starih majstora, Strossmayer je utjecao na smjer razvoja konzervatorsko-restauratorske prakse u Hrvatskoj. Dokumentacija iz pedesetih godina 20. stoljeća, ne pruža nam uvid u karakter oštećenja slika, ne donosi nam podatke o restauratorskim zahvatima kojima su podvrgnute brojne umjetnine, već govori u prilog biskupove svijesti o potrebi za očuvanjem kulturne baštine. U godinama koje su uslijedile, restauratorske radove jednog dijela Strossmayerovih umjetnina, preuzeti će Restauratorska škola u bečkom *Belvedereu*. Slomom Austro-Ugarske Monarhije 1918. godine, prestala je ustaljena praksa slanja umjetnina na restauraciju u Beč.

4. 1. 1. 1. Konzervatorsko-restauratorske intervencije na slikama Strossmayerove galerije do 1884. godine

Kroz svoje tri kolekcionarske faze, biskup je do svečanog otvaranja Galerije 1884. godine, uspio prikupiti na tržištu antikviteta dvjestotinjak djela starih majstora i dvadesetak djela svojih suvremenika krećući se kulturno-umjetničkim krugovima.²⁰⁶

Uz pomoć svojih suradnika i povjerenika, biskup je stvorio zbirku koja svojim širokim rasponom datacije od 14. do 19. stoljeća daje jasan stilski pregled europskog slikarstva te kao

²⁰² Usp. Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I., *nav. dj*, 2016., str. 211.

²⁰³ Isto.

²⁰⁴ Isto.

²⁰⁵ Isto.

²⁰⁶ Usp. Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I. (2014.a) „Un contributo alla conoscenza delle procedure dei restauri ottocenteschi nelle pitture della collezione Strossmayer“, u: M. B. Failla, S. A. Meyer, C. Piva, S. Ventura (ur.) *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Rim: Campisano Editore, str. 387.

takva zaokružena cjelina ima didaktičku funkciju. Pretežito djela sakralne tematike i manjih dimenzija, vjerojatno su služila privatnoj pobožnosti.²⁰⁷

Zahvaljujući bogatoj i iscrpnoj dokumentaciji Strossmayerove korespondencije sa stručnjacima, suradnicima i posrednicima u kupnji umjetničkih djela, možemo rekonstruirati barem dio „putovanja“ pojedinih umjetnina na tržištu antikviteta. Potpunu provenijenciju Strossmayerovih umjetničkih djela, gotovo je nemoguće utvrditi. Tijekom stoljeća, djela starih majstora, mijenjala su vlasnike, ambijente u kojima su bila pohranjena te mikroklimatske uvjete kojima su bila izložena. Sasvim je razumljivo da su artefakti pretrpjeli razna mehanička oštećenja tijekom transporta i loše restauratorske intervencije u doba kada zaštita baštine nije bila razvijena znanstvena disciplina. Promjene i oštećenja na umjetnina nepobitno i neminovno su uzrokovana procesima starenja materijala, ali i izloženošću nepovoljnim mikroklimatskim uvjetima u vrijeme dok preventivno konzerviranje nije prepoznato kao nalažuća norma.

Devetnaesto stoljeće, razdoblje je razvoja konzervatorsko-restauratorske struke u Europi što se odrazilo i na konzervatorsko-restauratorsku praksu u Hrvatskoj. Umjetnine koje su restaurirane po direktivi biskupa Strossmayera slane su prvotno u Beč, a potom i u talijanske slikarske atelijere i restauratorske radionice. Nepostojanje adekvatnih restauratorskih institucija na području Hrvatske, rezultiralo je traganjem za potrebitim stručnjacima u inozemstvu.

Umjetnine koje su kružile bogatim europskim tržištem umjetninama u devetnaestom stoljeću pripremale su se kurativnim zahvatima za opstanak i konkurentnost na istom te ulazak kako u privatne kolekcije, tako i u državne institucije.²⁰⁸ Kustosica Strossmayerove galerije Ljerka Dulibić, obavještava nas o manjku galerijske dokumentacije koja bi nam mogla dati uvid u restauratorske postupke izvršene na slikama prije nego li su pristigle u vlasništvo biskupa Strossmayera.²⁰⁹ S druge strane, restauratorska dokumentacija slika koje su slane u Italiju radi konsolidacije pod Strossmayerovom direktivom, danas se čuva u arhivu Strossmayerove galerije. Ta su izrazito važna vrela pomogla stručnjacima u otkrivanju konzervatorsko-restauratorskih postupaka, metoda i pristupa umjetninama u drugoj polovici devetnaestog stoljeća. Drugim riječima, Strossmayerova korespondencija s posrednicima u

²⁰⁷ Usp. Dulibić, Lj. (2012.a) „Tragovi restauratorskih radionica 19. stoljeća na slikama iz zbirke talijanskog slikarstva Strossmayerove galerije starih majstora“, u: Milinović, D., Marinković, A., Munk, A. (ur.) *Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske*, Zagreb: FF press, str. 137.

²⁰⁸ Usp. Dulibić, Lj., nav. dj., 2012.a, str. 138.

²⁰⁹ Isto.

nabavci umjetnina koja podrazumijeva liste imena prominentnih kulturnjaka i umjetnika druge polovice devetnaestog stoljeća, opise umjetnina i raznovrsnih oštećenja, poslužila je kao svojevrsni udžbenik povijesti restauracije.

Od sviju Strossmayerovih povjerenika spomenutih u kontekstu tri biskupove kolekcionarske faze, najviše se istakao Nikola Voršak (1836. – 1880.), koji od 1865. godine aktivno surađuje sa rimskim slikarima radi formiranja zbirke dostojne „narodne galerije u Hrvata“.

4. 1. 1. 2. „Kućni restaurator“ Achille Scaccioni

Poput Strossmayera, Nikola Voršak „ispleo“ je svoju mrežu povjerenika na rimskom tržištu umjetnina. Voršaku je vrata tržišta umjetnina u Rimu, otvorio njegov glasnogovornik Nicola Consoni (1814. – 1884.) koji ga je usmjeravao ka zanimljivim artefaktima. Neposredno nakon procjene umjetnine i potpisivanja kupoprodajnog ugovora, Voršak bi morao konsolidirati sliku te pripremiti umjetninu za ulazak u Strossmayerovu zbirku. Ključnu ulogu u tome, imao je Nicola Consoni u čijem se restauratorskom atelijeru zaposlio relativno nepoznati rimski slikar koji će postati Voršakov i Strossmayerov „kućni restaurator“.²¹⁰

Na samom početku suradnje Voršaka i Consonija, restauratorski su se radovi na Strossmayerovim slikama izvodili pod budnim okom i direktivom vlasnika atelijera.²¹¹ Uskoro je Consonijevo mjesto preuzeo Achille Scaccioni, koji je obnašao dužnost Voršakovog procjenitelja umjetnina, savjetnika u nabavci i transportu artefakata te restauratora. U svome djelu *Crtice o slici Correggiovoj*, Voršak ga je opisao kao „dobro poznat nesamo kao slikar, nego i kako oslonjiv poznavatelj i vrstan popravljatelj oštećenih drevnih te vrsti umjetninah.“²¹² Scaccioni je preuzeo potpunu odgovornost nad provedenim restauratorskim radovima te je odgovara direktno Voršaku i samom biskupu Strossmayeru. Od 1867. godine, redovito nailazimo na pismene dokaze o restauratorskim zahvatima koji predstavljaju neprocjenjivo važan izvor informacija.²¹³

Achille Scaccioni uživao je duboko povjerenje Voršaka i Strossmayera, stoga je upravo njemu povjereno „čišćenje“ jedne od Strossmayerovih najdražih slika iz kolekcije pod

²¹⁰ Isto.

²¹¹ Isto.

²¹² Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I. (2009.) „Od Correggia do Taddea Zuccarija : bilješke o slici Krist u Getsemanskom vrtu iz Strossmayerove galerije u Zagrebu“, u: S. Cvetnić, M. Pelc, D. Premerl (ur.) *Sic ars deprenditur arte : zbornik u čast Vladimira Markovića*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti ; Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta, str. 160.

²¹³ Usp. Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I., nav. dj , 2014.a, str. 138.

nazivom *Stigmatizacija svetog Franje Asiškog i smrt svetoga Petra Mučenika*.²¹⁴ Sve faze kolekcionarske aktivnosti karakteristične za drugu polovinu stoljeća, moguće je rekonstruirati zahvaljujući Voršakovim dopisima. Oni podrazumijevaju detaljni kupoprodajni ugovor, iscrpan opis stanja uščuvanosti, prijedlog restauratorskih radova te završno izvješće. Osim pisane dokumentacije, značajna je fotografija Giovannija Battiste Cavalcasellea (1819. – 1897.) kao rani dokazni materijal stanja očuvanosti slike.²¹⁵ Fotografija i Voršakov dopis Strossmayeru, svjedoče o malim oštećenjima u vidu crvotočine, mjestimičnim nabuhlinama te patini.²¹⁶ Tijekom svibnja 1875. godine, Voršak se u nekoliko navrata obratio biskupu u želji pojašnjenja planiranih restauratorskih zahvata. Naposljetku, Voršak je kroz završno izvješće obavijestio Strossmayera da je Scaccioni radio jako oprezno tako što je „...one sitne škuljčice ispunio“ te je „sliku obzirno i naprosto očistio“.²¹⁷ Scaccionijevom je intervencijom Voršak bio iznimno zadovoljan, smatrajući njegov rad primjerenom restauracijom, stoga zaključuje „da svatko reć može, da je (slika) kakova je izašla iz onih blaženih ruku“.²¹⁸

*Krist u Getsemanskom vrtu*²¹⁹, drugi je ogledni primjerak pristupa likovnom djelu sedamdesetih godina devetnaestog stoljeća. Neobično koncipirana dokumentacija ove slike, vezana uz tijek kupoprodaje i restauratorske radove, nadilazi formu uobičajene pismene korespondencije biskupa Strossmayera s Nikolom Voršakom. Naime, Voršak je puno pažnje posvetio dokumentiranju faza pristupa ovom likovnom djelu čija je vrijednost počivala na krivoj atribuciji Antoniju da Correggiju.²²⁰ Sintezom Scaccionijevih prevedenih bilješki i svjedodžbi renomiranih stručnjaka za evaluaciju umjetnina, Voršak je započeo svoje izvješće koje je nazvao „Crtice o slici Correggiovij“.²²¹ Dokumentacija je podrazumijevala bazične podatke o kupoprodaji slike, ikonografski opis, osvrt na fizički integritet slike, teorije o

²¹⁴ Nikola Voršak kupio je sliku fra Angelica 1873. godine u Firenci.

²¹⁵ Giovanni Battista Cavalcaselle, uvrstio je sliku fra Angelica u svoju knjigu „Povijest slikarstva u Italiji“. Cavalcaselle je dokumentirao važna djela talijanskog slikarstva skicama, ali i medijem fotografije koja je egzaktnije mogla dati uvid u povijesno-umjetničku evaluaciju. Fotografija slike iz Strossmayerove galerije, nađena je u arhivu Biblioteca Nazionale Marciana. (Usp. Dulibić, Lj., *nav. dj*, 2012.a, str. 139.)

²¹⁶ Čini se da Voršak nije bio upoznat s terminom *patine* iako je kao tehnički termin iskovan već 1775. godine u *Pitture notabili in Bergamo*, djelu Andree Paste. Za njega je patina „ključni element harmoniziranja boja i tonova te se ne smije uklanjati.“

²¹⁷ Dulibić, Lj., *nav. dj*, 2012.a, str. 140.

²¹⁸ Isto.

²¹⁹ Nikola Voršak kupio je sliku *Krist u Getsemanskom vrtu* početkom sedamdesetih godina na rimskom tržištu umjetnina. Teško je utvrditi provenijenciju slike koja je promijenila mnogo vlasnika tijekom stoljeća, ali sa sigurnošću znamo da ju je Achille Scaccioni restauriranu prodao Nikoli Voršaku 1871. godine. (Usp. Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I., *nav. dj*, 2009., str. 158.)

²²⁰ Od 1868. pa do 1963. godine, vodile su se polemike o autorstvu zagonetnog djela *Krist u Getsemanskom vrtu*. Teškoću pri utvrđivanju autorstva, činio je nedostatak velikog dijela originalnog oslika. Naposljetku je u tome uspio J. Gere 1926. godine pripisavši je Taddeu Zuccaru. (Usp. Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I., *nav. dj*, 2009., str. 160.)

²²¹ Usp. Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I., *nav. dj*, 2014.a, str. 390.

njezinoj provenijenciji, prijedlog autorstva te trinaest svjedodžbi.²²² Voršak je spomenutu dokumentaciju nadopunio biografijom predloženog autora, izvješćem provedenih restauratorskih radova te uputama za preventivnu brigu i tretman. Njegov napredan pristup interpretaciji kulturne baštine, dokumentiranju zatečenog stanja i restauratorskih tretmana, uz predlaganje mjera za preventivno konzerviranje, Voršaka čini pretečom suvremenih konzervatora.

Za povijest restauriranja, naročito su značajne natuknice o zatečenom stanju te provedenim intervencijama na djelu. Voršak nas izvješćuje da je sliku „uništio crv“ te je bila „svakakvom mašću tako pokrivena, da je jedva po koj trag velika umjetnika kroz nju pozirao.“²²³ Slika je u prošlosti pretrpjela oštećenja od požara, čime Scaccioni objašnjava promjene na drvenom nosaču: „sprvine debela 4 cent. danas je stanjena do na 2 cent. Bivši ona po nesgodi opaljena sa straga, bi uz duž prorezana i tada ojačena sa drvenim okvirom.“²²⁴ Ne možemo sa sigurnošću reći je li ojačanje drvenim okvirom Scaccionijeva intervencija ili možda nekog ranijeg autora, međutim, može se zaključiti da je „počeo obzirno i štedljivo čistiti sliku našu i oslobađat je krastave kore, kojom ju nevješti slikari zatri vieka, jedan za drugim, nemilice nagrdiše.“²²⁵ Voršak nas u konačnici uvjerava kako je restauratorski zahvat uspio tako što joj je Scaccioni vratio „izvornu ljepotu ukoliko je takve preostalo nakon rana od plamena“.²²⁶

4. 1. 1. 3. Firentinska restauratorska iskustva na *Madonni Piera Francesca Fiorentina*

Mreža Voršakovih suradnika, proširila se sedamdesetih godina i na firentinsko tržište umjetnina zahvaljujući „fra Benedettu“ kao posredniku. U ovo vrijeme, Voršak je surađivao s restauratorom Cambijem koji se u mnogo navrata spominje u vrlo dobro koncipiranoj i razrađenoj dokumentaciji firentinskih galerija i njihovih restauratorskih radionica.²²⁷ Oresto Cambi, javlja se isprva u kontekstu restauratorskog angažmana u „Pittijevoj sbirci“²²⁸, a potom kao kopist u Uffizima gdje od 1863. godine radi kao restaurator.²²⁹

Cambi se istakao svojim iscrpnim i pedantnim tehničkim izvješćima o pojedinačnim restauratorskim intervencijama. Također, preporuke i pohvale njegovih suvremenika govore u

²²² Usp. Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I., *nav. dj*, 2009., str. 160.

²²³ Usp. Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I., *nav. dj*, 2009., str. 159.

²²⁴ Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I., *nav. dj*, 2009., str. 159.

²²⁵ Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I., *nav. dj*, 2009., str. 160.

²²⁶ Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I., *nav. dj*, 2014.a, str. 390.

²²⁷ Usp. Dulibić, Lj., *nav. dj*, 2012.a, str. 141.

²²⁸ Isto.

²²⁹ Pretpostavlja se da je riječ o Orestu Cambiju (1807. – 1895.), profesoru pri Accademia delle Belle Arti, kopistu i cijenjenom restauratoru.

prilog njegove ingenioznosti i majstorstva na polju restauriranja. Uvriježeno je bilo da Cambi kao restaurator odražava stil razdoblja kojemu umjetnina pripada i poštuje originalnu intenciju slikara za razliku od većine restauratora koji „ne oponašaju autorov način, ali uklanjanju, mijenjaju i rade samovoljno.“²³⁰

U Voršakovoj se dokumentaciji spominju Cambijeve intervencije na dvjema slikama iz Strossmayerove galerije – *Bogorodica s Djetetom*²³¹ Piera Francesca Fiorentina te tondo *Rođenje Isusovo*²³², rad Pseudo Piera Francesca Fiorentina.²³³ Dvije navedene slike iz Strossmayerove galerije nose njegov restauratorski potpis.²³⁴

Manja intervencije u vidu neorenesansnog okvira na slici *Bogorodice s Djetetom* Piera Francesca Fiorentina, danas je neprimjetna jer je Cambijev okvir zamijenjen novim nakon 1926. godine.²³⁵ Neorenesansno rješenje okvira, ne začuđuje nas uzimajući obzir probuđeni interes za antičku ostavštinu u devetnaestom stoljeću. Ova minimalna intervencija, koja nije zadirala u slikani sloj, ipak je značajna kao potvrda Cambijeva senzibiliteta za razdoblja nastanka pojedinih umjetnina. Naizgled bezazleno uklanjanje Cambijeva okvira, odraz je konzervatorsko-restauratorske prakse s početka dvadesetog stoljeća koji većinom nisu poštovali povijesnu slojevitost umjetnine, osobito kada se radilo o slikama za prodaju na antikvarnom tržištu.

4. 1. 1. 4. Primjer intervencije nepoznate restauratorske radionice iz devetnaestog stoljeća na slici Neri di Biccija

Sasvim oprečno Cambijevim neinvazivnim restauratorskim metodama, nepoznati restaurator devetnaestog stoljeća izveo je radikalnu intervenciju na slici Neri di Biccija prije njezina ulaska u Strossmayerovu kolekciju. Slika *Bogorodica s Djetetom i dva anđela*²³⁶ temeljito je preslikana u maniri „mimetičke restauracije“²³⁷ uz svojevrsnu estetsku korekciju,

²³⁰ „[...] non imitano la maniera dell' autore, ma tolgano, cambiano e fanno arbitrariamente del proprio.“ (Dulibić, Lj., *nav. dj*, 2012.a, str. 141.)

²³¹ Inventarni broj umjetnine jest SG-50

²³² Inventarni broj umjetnine jest SG-57

²³³ Usp. Dulibić, Lj., *nav. dj*, 2012.a, str. 145.

²³⁴ Usp. Dulibić, Lj., *nav. dj*, 2012.a, str. 141.

²³⁵ Još je jednom medij fotografije pomogao u rekonstruiranju povijesti restauratorskih zahvata. Naime, jedini dokaz o Cambijevoj intervenciji jest fotografija iz 1925. godine, koja se danas čuva u arhivu Strossmayerove galerije.

²³⁶ Inventarni broj umjetnine jest SG-47

²³⁷ Mimetičko je restauriranje opće mjesto u očuvanju pokretne kulturne baštine u devetnaestom stoljeću. Dok se danas pojam „mimetičkog retuša“ koristi u vidu imitiranja kvalitete izvorne boje i rekonstrukcije stratigrafskog sloja slike, devetnaesto je stoljeće je zagovaralo mogućnost „uljepšavanja“ ili „poboljšanja“ izgleda slike obilnim i subjektivnim retušima. Tome u prilog govori činjenica da su ondašnji slikari izjednačavali pojam „retuša“ s „restauracijom“. (Usp. Stoner, J.-H., Rushfield, R.-A. (ur.) (2012.) *The conservation of easel*

prema zahtjevima naručitelja i tržišta devetnaestog stoljeća.²³⁸ Naime, u želji za boljim plasmanom artefakata na tržištu, restauratori su pokleknuli pred prevladavajućim ukusom kolekcionara kompromitirajući samu restauratorsku praksu. Kontraverzni zahvat učinjen na ovoj slici, bio je predmet suvremenih restauratorskih konferencija te ogledni primjerak intervencije tipične za obnovu predmeta za privatne naručitelje, često namijenjene preprodaji i tržištu umjetnina. Rezultati restauratorskih radova i istraživanja, detaljno su obrazloženi u članku Nelke Bakliže i Ljerke Dulibić - „Slika Nerija di Biccija iz Strossmayerove galerije starih majstora – prilog povijesti restauriranja i recepcije“.

Postojanje preslika na slici Nerija di Biccija nije uočen pedesetih godina 20. stoljeća, kada je slika podvrgnuta dvjema konzervatorsko-restauratorskim intervencijama.²³⁹

Tijekom restauratorskih radova provedenih od veljače 2011. do rujna 2012. godine u Hrvatskom restauratorskom zavodu, provedena su opsežna tehnička istraživanja koja su ukazala na dobro stanje očuvanosti izvornog oslika te isključivo „estetske“ razloge za preslikavanje izvornog Biccijevog djela.²⁴⁰ Suvremena tehnička istraživanja, koja su obuhvatila snimanja u IC i UV dijelu spektra te RTG snimanja, pokazala su na mjestimična oštećenja originalnog slikanog sloja, na rasprostranjenost preslika te fini pripremni crtež Neri di Biccija.²⁴¹ Obzirom da je uklanjanje preslika s Biccijeve slike, osim produženja i poskupljenja konzervatorsko-restauratorske intervencije, trebalo bitno promijeniti njezin tadašnji izgled, odluka je donesena u korist uklanjanja preslika čime je nestala „gruba struktura plošnog i slikarski slabo izvedenog preslika te nelogičnost u pojedinim detaljima forme.“²⁴² U komisiji su sudjelovali Nelka Bakliža, voditeljica konzervatorsko-restauratorskih radova, Višnja Bralić, pročelnica za pokretnu baštinu HRZ-a, te kustosice Strossmayerove Galerije Ljerka Dulibić i Iva Pasini Tržec.

Suvremenom tehnologijom dobivamo uvid u povijesnu slojevitost određenog umjetničkog djela, što nam uvelike pomaže u rekonstrukciji povijesti konzerviranja i restauriranja pokretne kulturne baštine.

paintings, Oxon: Routledge., 578.); Spomenuti fenomen u slikarstvu, možemo usporediti sa „stilskim restauriranjem“ u arhitekturi, čiji je pobornik C. Boito naglašavao potrebu „idealnih rekonstrukcija“:

²³⁸ Usp. Bakliža, N., Dulibić, Lj. (2012.) „Slika Nerija di Biccija iz Strossmayerove galerije starih majstora – prilog povijesti restauriranja i recepcije“, *Portal: godišnjak Hrvatskoga restauratorskog zavoda*, br. 3., str. 89.

²³⁹ Usp. Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I., *nav. dj*, 2012., str. 85.

²⁴⁰

²⁴¹ Usp. Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I., *nav. dj*, 2012., str. 85.

²⁴² Bakliža, N., Dulibić, Lj., *nav. dj*, 2012.a, str. 142.

4. 1. 2. Ferdo Goglia – začetnik konzervatorsko-restauratorske struke u Hrvatskoj

U drugoj polovici devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća, umjetnine u vlasništvu privatnih kolekcionara te hrvatskih državnih institucija, otpremene su na restauraciju u Beč, Budimpeštu, Italiju te Pariz. Sporadično bilježimo izolirane slučajeve jednostavnijih restauracija umjetnina u koje su se upuštali domaći slikari s nedovoljno znanja i upućenosti u suvremenu konzervatorsko-restauratorsku praksu.²⁴³

Ferdo Goglia (1869. – 1943.), smatra se začetnikom konzervatorsko-restauratorske struke u Hrvatskoj.²⁴⁴ Diplomiranog kemičara, od srednjoškolskih dana u zagrebačkoj velikoj realci, zanimala je umjetnost i slikarska tehnologija. To je razdoblje Goglijine umjetničke naobrazbe obilježio profesor umjetnosti Ivan Hafner.²⁴⁵ Devedesetih godina, Goglia je polazio „u zagrebačkoj obrtnoj školi obuku u aktu“²⁴⁶ kod profesora Josipa Bauera. Najveći autoritet u kontekstu rane Goglijine naobrazbe, bio je slikar Oton Iveković kod kojeg je od 1900. do 1908. godine učio slikanju.²⁴⁷ Po završetku službenog obrazovanja, Goglia je usporedno radio kao profesor kemije i slikarske tehnologije na Višoj obrtničkoj školi za umjetnost i obrt te Kraljevskoj I. realnoj gimnaziji.²⁴⁸ Goglia je isprva restaurirao slike za privatne naručitelje, a nakon 1915. godine restauratorskoj se profesiji posvetio u sklopu Arheološkog odjela Narodnog muzeja.²⁴⁹

Ravnatelji Arheološko-historičkog odjela Viktor Hoffiller i Josip Brunšmid, smatrali su kako je Goglia dorastao svakoj tehnici i vrsti oštećenja te da su njegove metode u potpunosti dorasle suvremenim restauratorskim trendovima.²⁵⁰ Naime, Goglija je tijekom prva dva

²⁴³ Primjer jednog takvog neuobičajenog postupka konsolidacije nestabilnog slikanog sloja jest intervencija Josipa Bauera iz 1899. godine na Bellinijevom diptihu (SG-243). Usp. dokumentaciju u Arhivu HRZ-a; Sunara, S.-M. (2013.) „Prilog poznavanju djelovanja Ferde Gogle, restauratora Arheološkog, tj. Arheološko-historičkog odjela Narodnog muzeja u Zagrebu“, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, Vo. 35, str. 41.

²⁴⁴ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj.*, 2013., str. 41.

²⁴⁵ Pilar, M. (1928.) Ferdo Goglia, *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti: za godinu 1927/28.*, sv. 41., str. 112., <http://dizbi.hazu.hr/object/23901>

²⁴⁶ Isto.

²⁴⁷ Isto.

²⁴⁸ Od 1908. do 1925. godine, obučavao je tehnologiju za slikare na Višoj obrtničkoj školi za umjetnost i obrt, odnosno današnjoj Akademiji likovnih umjetnosti. Od 1903. do 1919. godine, bio je profesor u Kraljevskoj I. realnoj gimnaziji. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj.*, 2013., str. 42.)

²⁴⁹ Od 1918. godine, taj se odjel nazivao Arheološko-historički odjel pri Narodnom muzeju. Goglijin najstariji dokument stvoren u okrilju spomenute institucije, datira u 1916. godinu. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj.*, 2013., str. 42.)

²⁵⁰ Iz njihovih dopisa spomenutom Odjelu, možemo zaključiti kakav je ugled Goglia uživao među svojim kolegama: „(...) kako je dužnost muzejske uprave, da se pobrine za konserviranje tih slika, to je pomišljalo na to, da se te slike pošalju van kojemu stručnjaku, koji bi ih popravio, a to bi dakako stajalo dosta velikih svota. Na sreću se je u zadnje vrijeme pojavio domaći stručnjak, koji se je, kako se ovo ravnateljstvo osvjedočilo, u konserviranju i restauriranju starih slika, tako usavršio, da njegovi radovi ne zaostaju za sličnim radnjama vanjskih stručnjaka. Taj je stručnjak Ferdo Goglia.“ (Sunara, S.-M., *nav. dj.*, 2013., str. 44.)

desetljeća dvadesetog stoljeća, dobio priliku stručnog usavršavanja u renomiranim europskim muzejima, galerijama te pridruženim im restauratorskim radionicama.²⁵¹ Svoja putovanja inozemstvom, kao i ona u Dalmaciju 1926. i 1928. godine, Goglia je financirao sam. Velikodušno se odazvao molbi dalmatinskih konzervatora Bulića i Ljube Karamana, koji su ga pozvali kao savjetnika za evaluaciju oštećenja slika kojima je bila potrebna restauracija. Suradnja i izmjena iskustava Ferda Gogle s „konservatorskim uredom za Dalmaciju“, doprinijela je bržem i sveobuhvatnom razvoju struke u Hrvatskoj.²⁵² Zbog preopterećenja poslom, Goglia nije restaurirao dalmatinske slike već je pripomogao tamošnjim restauratorima saznanjima o novim restauratorskim tehnikama.²⁵³ S druge strane, prilike za profesionalni napredak na području grada Zagreba nije odbijao, pa je 1924. godine postao stručni savjetnik i restaurator Strossmayerove galerije.²⁵⁴ Četiri godine poslije, Goglia je postao dopisni član Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti.

Goglijina profesionalna dokumentacija u radnom dosjeu podrazumijeva razdoblje od 17. siječnja 1916. godine do 23. srpnja 1931. godine.²⁵⁵ Kasnije intervencije, vršene do 1941. godine, Goglia je bilježio u posebnu knjigu Arheološkog odjela Narodnog muzeja gdje je službeno bio zaposlen kao restaurator.²⁵⁶ Zbirka Narodnog muzeja, formirana polovicom 19. stoljeća, brojala je oko 250 vrlo trošnih portreta. U dvadesetak godina rada u Narodnom muzeju, Goglia je uspio restaurirati čak 227 evidentiranih umjetnina, dok je za Strossmayerovu galeriju velikodušno obradio 177 slika.²⁵⁷ Goglia je priskočio u pomoć i Muzeju za umjetnost i obrt gdje je na molbu voditelja Vladimira Tkalčića, restaurirao nekolicinu slika.²⁵⁸ Za vrijeme svog radnog vijeka, uspio je konzervirati, restaurirati,

²⁵¹ U Ljetopisu Akademije, Martin Pilar spominje studijsko putovanje u Budimpeštu 1916. godine, gdje je Goglia proučavao rad restauratora Josipa Beera i stekao znanje o povijesti umjetnosti od ravnatelja zbirke Narodnog muzeja Gabrijele pl. Tereya. Iste godine, piše Pilar, Goglia je boravio u Beču gdje se upoznao s restauratorom i profesorom na Akademiji likovnih umjetnosti - Maurerom. Uslijedili su posjeti Njemačkoj, Italiji, Češkoj te Švicarskoj. (mrežna stranica: <http://dizbi.hazu.hr/object/23901>); U Munchenu je Goglia boravio kod profesora Klingena kako bi se upoznao s njegovim restauratorskim metodama, da bi u Švicarskoj Goglia proučavao tehničko uređenje modernih muzeja i galerija. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2013., str. 48.)

²⁵² Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2013., str. 49.

²⁵³ Dolaskom Ljube Karamana na poziciju konzervatora za Dalmaciju 1926. godine, otpočeo je ubrzan razvoj zaštite baštine. (Usp. Milošević, S. (2016.) „Novi model elektroničkog dokumentiranja i dugoročnog čuvanja podataka u konzervatorsko- restauratorskoj djelatnosti“, doktorski rad, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb., str. 31.)

²⁵⁴ Usp. Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 163.

²⁵⁵ Radni dosjei Ferda Gogle, danas se čuvaju u arhivu Arheološkog muzeju. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2013., str. 43.)

²⁵⁶ Isto.

²⁵⁷ Usp. Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 163.

²⁵⁸ Usp. Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 176.

evidentirati i dokumentirati najmanje 1792 slike od kojih je 1388 pripadalo drugim muzejskim institucijama i privatnim naručiteljima.²⁵⁹

Doprinos Ferde Goglije razvoju nacionalne konzervatorsko-restauratorske znanosti je od neizmjerne i neprocjenjive važnosti. Naš prvi muzejski restaurator, spona je između domaćeg pomalo arhaičnog pristupa zaštiti te suvremenih restauratorskih metoda raširenih u razvijenijim europskim zemljama. Na tragu Pietra Edwardsa i puno prije izdavanja *Venecijanske povelje*, Goglia je započeo sa sustavnim dokumentiranjem konzervatorsko-restauratorskih radova.²⁶⁰ Na kraju, njegova upućenost u tehničko uređenje modernih izložbenih prostora, doprinijela je i uređenju Strossmayerove galerije s kojom je suradnja započela dvadesetih godina prošlog stoljeća.

4. 1. 2. 1. Počeci dokumentiranja konzervatorsko-restauratorskih zahvata u Hrvatskoj

Suvremena konzervatorsko-restauratorska praksa prepoznaje važnost dokumentacije kao izvora elementarnih podataka o kulturnom dobru koji omogućuju uopće definiranje pristupa, metoda i postupaka zaštite umjetnine. Ipak, većina muzejskih institucija nije imala obvezu, a još manje normirane postupke vođenja konzervatorsko-restauratorske dokumentacije u drugoj polovici 20. stoljeća.²⁶¹ Poput Pietra Edwardsa, naš se restaurator Goglija dokazao svojim vizijama, talentom i zalaganjem – čovjekom ispred svoga vremena.

Danas raspoložemo sa sedam dragocjenih Goglijinih bilježnica koje su neizmjereno važno svjedočanstvo početka sistematizirane restauratorske praske i vrelo informacija o hrvatskoj kulturnoj baštini. Restauratorski radovi na 1388 slika manjih naručitelja, zabilježeni su i dokumentirani u pet zasebnih svezaka ili bilježnica, koje su danas pohranjene u Hrvatskom restauratorskom zavodu.²⁶² Dvije zasebne bilježnice, posvećenu su konzervatorsko-restauratorskim radovima na 227 slika Arheološkog odjela Narodnog muzeja, a danas se čuvaju u Hrvatskom povijesnom muzeju.²⁶³

²⁵⁹ Usp. Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 163.

²⁶⁰ *Venecijanska povelja* nalaže državama potpisnicama sustavno vođenje konzervatorsko-restauratorske dokumentacije kao povijesnog dokumenta i svojevrsnog priručnika konzerviranja te slikarskih tehnologija. Korisnost dokumentacije koju je prepoznao Goglia krajem prvog desetljeća 20. stoljeća, Venecijanska je povelja priznala tek četvrdesetak godina poslije.

²⁶¹ Vokić, D., *nav. dj*, 2007.d, str. 186.

²⁶² Bilježnicama je radi lakšeg snalaženja, pridodan adresar s abecednim redoslijedom vlasnika tretiranih umjetnina, njihovim brojevima telefona, nazivima oštećenih umjetnina i odgovarajućim im rednim brojevima. (Usp. Vokić, D., *nav. dj*, 2007.d, str. 187-188.)

²⁶³ Predostrožnosti radi, kopije dviju izrazito važnih bilježnica, nalaze se u arhivu Hrvatskog restauratorskog zavoda i Muzeju grada Zagreba. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2013., str. 43.)

Goglijinu takozvanu „Knjizi“, koja se često spominje u njegovim referentnim bilješkama, izgubio se svaki trag. Zahvaljujući spomenutim fusnotama, možemo zaključiti da se radilo o dokumentaciji 177 restauriranih slika iz Strossmayerove galerije.²⁶⁴ Usprkos gubitku ovog vrlo važnog povijesnog izvora i zahvaljujući marljivosti djelatnika Strossmayerove galerije, dobar dio Goglijinih zahvata može se rekonstruirati. Na sreću, u *dossierima* Strossmayerove galerije sačuvani su za pojedine umjetnine vlastoručni Goglijini prijepisi izvorne bilježnice dok je većina izvješća transkribirana pisaćim strojem.²⁶⁵ Iako nam transkribirana izvješća pružaju dovoljno informacija za rekonstrukciju zahvata kronološkim redom, ona su poprilično skraćena u odnosu na izvorne Goglijine rukopise. Strossmayerova galerija, sačuvala je uz tekstualne elaborate, poprate dijagrame te odgovarajuću fotodokumentaciju umjetnina prije i nakon provedenih zahvata.

4. 1. 2. 2. Sustavno arhivsko dokumentiranje Ferda Gogle na primjerima slika iz Strossmayerove galerije

Vrlo je bitna spoznaja da je Ferdo Gogle samoinicijativno, bez ikakve strukovne obveze vodio dokumentaciju svojih intervencija. Tek će se *Venecijanska povelja* iz 1964. godine, nešto ozbiljnije pozabaviti problemom dokumentiranja, ali neće ga proglasiti imperativnom normom zaduženja konzervatora-restauratora. Budući da vođenje dokumentacije nije bila usustavljena praksa, nije postojao ogledni primjerak evidencijskog lista ili obrasca kojeg bi se Gogle mogao pridržavati.

Gogle je stvorio prototip restauratorskog evidencijskog lista, kojeg je koristio kontinuirano sve do umirovljenja. On je za svoja izvješća preferirao esejističku formu za razliku od tabličnih formulara koji će se koristiti u narednim godinama 20. stoljeća. Bez obzira na proizvoljnu, odnosnu „slobodnu“ formu, taj je rani primjer sustavne, arhivske dokumentacije imao sva obilježja stručne dokumentacije koju odlikuje temeljiti te detaljan opis stanja umjetnine i provedenih radova (**Slika 1**).²⁶⁶ Kao zaglavlje, u gornjem lijevom kutu stranice, stajale su osnovne informacije restauratora Gogle: njegovo ime i prezime, adresa te telefonski broj. U ravni navedenih podataka, u desnom gornjem uglu, navedena su obično dva datuma – dan primitka i dan otpremanja umjetnine vlasniku.²⁶⁷ Sve su slike redom numerirane radi bolje organizacije i olakšanog pretraživanja *dossiera*.

²⁶⁴ Usp. Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 163.

²⁶⁵ Usp. Vokić, D., *nav. dj*, 2007.d, str. 188.

²⁶⁶ Vokić, D., *nav. dj*, 2007.d, str. 189.

²⁶⁷ Milošević, S., *nav. dj*, 2016., str. 29.

Goglia u prvom redu donosi ime autora slike (ukoliko je slika atribuirana) ili navodi pripadnost umjetnine određenoj slikarskoj školi. Na pojedinim evidencijskim listovima, nema podataka o dimenzijama slika i onodobnim vlasnicima umjetnina.

Tekstualni dio potpunog evidencijskog lista podrazumijeva kratke opise prikaza na slici radi boljeg snalaženja u opisima zatečenog stanja umjetnine te kronološki elaborirane Goglijine konzervatorsko-restauratorske zahvate na slici. Dužina izvješća varira ovisno o stupnju oštećenja, odnosno ušćuvanosti slike, a svakoj umjetnini pristupio je vrlo brižljivo. Goglia bi u izvješću naveo broj, položaj i promjer lakuna (**Kat. 12**), crvotočnih rupica (**Kat. 14**) te mjehura (**Kat. 12**). Premda su se u vrijeme Gogline restauratorske aktivnosti restauratori umjetnina služili prirodnoznastvenim metodama, izgleda da ih Goglia nije prakticirao. Goglia je po skidanju potamnjelih firmisa, opažanjem raspoznavao starije preslike koje je redovito skidao kako bi izvršio korekciju „zlih retuša“ (**Kat. 22**). U pravilu, Goglia je kritički pristupao starijim restauratorskim intervencijama, smatrajući ih generalno lošim i nagrđnima. Nadalje, u dijelu izvješća posvećenom osobnim intervencijama, Goglia je ponekad navodio korištene materijala te utrošene radne sate u sam zahvat.²⁶⁸

Kao dodatak tekstualnom dijelu izvješća, ponekad je prilagao dijagrame, crteže i fotografije stanja prije i poslije restauracije, radi bolje percepcije zahvata.²⁶⁹ Iako nijedna fotografije nije nađena u Goglijinoj osobnoj ostavštini, arhiva Strossmayerove galerije posjeduje njegovu bogatu fototeku.²⁷⁰

Budući da nije bilo komisije koja bi nadgledala i evaluirala njegov rad, Goglija bi ga ocijenio samostalno.²⁷¹ Ipak, u nekoliko navrata na evidencijskim listovima iz dvadesetih godina spominje se „Crnčić s.r.“ kao nadglednik, svjedok ili suradnik u evaluaciji oštećenja i provedenih Goglijinih radova (**Kat. 22**). Gotovo sa sigurnošću možemo reći kako je riječ o

²⁶⁸ Isto.

²⁶⁹ Kao dokaz uspješnosti konzervatorsko-restauratorskog zahvata, Goglia bi prilagao odgovarajuće fotografije umjetnine prije i nakon intervencije. Premda je da fotografski materijal poprilično loš, ipak je Goglijina fototeka važna u vidu najranije fotografske dokumentacije restauratorskih zahvata na slikama u Hrvatskoj. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2013., str. 46.); Možda je Goglia bio pod utjecajem filozofije Maxa Dornera, koji je 1921. godine u *Malmaterial und seine Behandlung im Bilde* napisao: „Fotografija snimljena prije, za vrijeme i nakon procesa restauracije, kada su u pitanju vrijedni radovi, vrlo je nužan i važan dokument.“ (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2013., str. 47.)

²⁷⁰ Usp. Vokić, D., *nav. dj*, 2007.d, str. 189.

²⁷¹ Isto.

tadašnjem ravnatelju Strossmayerove galerije (1920. – 1928.), slikaru, grafičaru i restauratoru Menci Klementu Crnčiću (1865. – 1930.).²⁷²

Važno je napomenuti da Goglijino stručno usavršavanje nije završilo studijskim putovanjima kojima se bio posvetio dvadesetih godina, već se njegova komunikacija s kolegama iz Budimpešte, Münchena i Beča o problematici konzerviranja i restauracije nastavila kroz čitav radni vijek. Dokaze o tome pronalazimo u *dossierima* umjetnina u vidu pisama koji sadrže dragocjene savjete inozemnih kolega restauratora.²⁷³

Prema mišljenju Denisa Vokića u *Model konzervatorsko-restauratorske dokumentacije štafelajnih slika*, Goglina je dokumentacija prvenstveno značajna restauratorima jer omogućuje rekonstrukciju njegove slikarske tehnologije, odnosno tehnologije restauriranja prve polovice 20. stoljeća.²⁷⁴ S obzirom da je znanstvena i stručna dokumentacija, osnova svake konzervatorsko-restauratorske intervencije, usudila bih se reći kako je Goglina sveukupna ostavština podjednako važna kako konzervatorima, tako i konzervatorima-restauratorima.

4. 1. 2. 3. Goglijino sudjelovanje u tehničkom uređenju Strossmayerove galerije

Godine 1925., povjerenstvo Strossmayerove galerije počelo je planirati preuređenje izložbenog prostora u skladu sa suvremenim europskim muzejskim tekovinama. U pripomoć je pozvan ravnatelj Narodnog muzeja u Budimpešti, renomirani stručnjak, poznavalac teorije i povijesti umjetnosti te ugledan muzeolog – dr. Gabriel pl. Terey.²⁷⁵ Premda je o Tereyevom konceptu stalnog postava Strossmayerove galerije bilo riječi u četvrtom poglavlju, valja istaknuti i Gogliino učešće u organizaciji izložbenog prostora. Goglia je „intimno shvaćao stručne intencije i upute nezaboravnog nam dra. Tereya“²⁷⁶ te je na taj način omogućio „uvoz“ inozemnih suvremenih iskustava i muzeoloških spoznaja u hrvatske kulturno-umjetničke institucije.²⁷⁷

²⁷² Menci Klement Crnčić, u suradnji s Belom Čikoš-Sesijom, 1900. godine otvara Višu školu za umjetnost i obrt gdje predaje do svoje smrti. (mrežna stranica: <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=3730>)

²⁷³ Milošević, S., *nav. dj*, 2016., str. 29.

²⁷⁴ Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 172.

²⁷⁵ mrežna stranica: <http://dizbi.hazu.hr/object/23901>

²⁷⁶ mrežna stranica: <http://dizbi.hazu.hr/object/23901>

²⁷⁷ Gogliino zalaganje i sposobnost prepoznati su u galerijskom odboru, stoga je godine 1928. Ferdo Goglia predložen za dopisnog člana Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Ferda Gogliu za dopisnog člana JAZU-a predlaže arhitekt Marin Pilar dopisom iz 1928. godine. (mrežna stranica: <http://dizbi.hazu.hr/object/23901>)

5. Konzervatorsko-restauratorska praksa u Hrvatskoj od 1943. do 1965. godine

Kroz prethodno smo se poglavlje upoznali sa samim počecima konzervatorsko-restauratorske struke koji nisu bili nimalo skromni u Hrvatskoj. Istina, kroz dobar dio 19. stoljeća, strani su restauratori intervenirali na „našim“ umjetničkim djelima, ali dolaskom Ferda Gogle na poziciju restauratora Narodnog muzeja – konzervatorsko-restauratorska praksa u Hrvatskoj krenula se razvijati. Zahvaljujući studijskim putovanjima inozemstvom i dugovječnim vezama s renomiranim stručnjacima te usprkos siromašnijim resursima, Gogle je nastojao pratiti vodeće trendove u konzervatorsko-restauratorskoj praksi što podrazumijeva i vođenje sistematične pisane i grafičke dokumentacije o radovima.

5. 1. Zvonimir Wyroubal – dostojan nasljednik Ferda Gogle

Nasljednik Ferda Gogle i predvodnik druge generacija restauratora u Hrvatskoj, akademski je slikar Zvonimir Wyroubal (1900. – 1990.).²⁷⁸ Wyroubal je 1916. godine započeo studirati slikarstvo na Višoj školi za umjetnost i obrt u Zagrebu, kako bi svoje obrazovanje nastavio u inozemstvu od 1922. do 1925. godine. Po završetku slikarskog usavršavanja u Austriji i Italiji te specijalizacije restauriranja umjetnina u Parizu, Wyroubal se vratio u domovinu sa željom za nastavak rada na hrvatskoj baštini. Bezuspješno tragajući za poslom restauratora u Zagrebu, Wyroubal je bio primoran preuzeti dužnost putujućeg srednjoškolskog profesora crtanja u provinciji.²⁷⁹

U članku *Restauriranje slika u Hrvatskoj*, koji je objavljen u trenutku Wyroubalovog profesionalnog vrhunca, prisjećajući se svojih teških početaka, osvrće se na problem monopola nad restauratorskim poslovima u Zagrebu koji je uživao Gogle: „Od 1925. godine živi u Zagrebu restaurator Slavka Dekleva, no sve do oslobođenja radi privatno, jer uz našeg prvog službenog restauratora [Ferdu Gogliu, op. a.] nije bilo mjesta za nikog drugog.“²⁸⁰ Wyroubala je na otvorenu kritiku, vjerojatno potakla odbijenica Jugoslavenske akademije i ravnatelja Strossmayerove galerije iz 1925. godine.²⁸¹ Imamo li na umu konstatacije predsjednika dr. Gavra Manojlovića o potrebnim restauratorskim zahvatima na mnoštvu oronulih slika Galerije: „(...) koje su rađene na platnu, pokazuju trošnih i zamagljenih mjesta

²⁷⁸ Usp. Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 171.

²⁷⁹ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 1.

²⁸⁰ Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 21.

²⁸¹ Ravnatelj Strossmayerove galerije u to doba bio je M. C. Crnčić, dok je predsjednik JAZU-a bio dr. Gavro Manojlović. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 22.)

– što od prašine dugih godina, što od nespretna premazivanja predašnjih vlasnika“, postaje nam jasna Wyroubalova reakcija. Manojlovićevo pretpostavljanje Gogle u odnosu na druge stručnjake nazire se i u idućim redcima: „Slike na drvu – a te su osobito stare, pa i od više vjekova, - treba osigurati od iskrivljavanja, pucanja, otpadanja boja, crvotočina i t. d. Razumna i vještačka restauracija i konzervacija ište troje: stručna restauratora, mnogo vremena i troška. Imamo u Zagrebu vješta i savjesna restauratora, g. prof. Gogliu; on je posljednjih godinama restaurirao oveći broj slika naših (...). Ali za opsežnu restauraciju ostaloga velikoga broja starih slika trebalo bi i velikoga troška a i mnogo vremena ili većeg broja vještih restauratora.“²⁸²

Prvu pravu priliku za ostvarenje profesionalne karijere restauratora, Wyroubalu je pružio ravnatelj Hrvatskog narodnog muzeja za umjetnost i obrt - Vladimir Tkalčić (1883. – 1971.)²⁸³, zaposlivši ga pri toj važnoj instituciji 1941. godine.²⁸⁴ Iste se godine prvi hrvatski restaurator Ferdo Gogle potpuno umirovio, da bi već 1942. godine, suradnja Wyroubala i Tkalčića rezultirala stvaranjem muzejske restauratorske radionice u sklopu tadašnjeg Hrvatskog državnog muzeja za umjetnost i obrt.²⁸⁵ „Restauratorska radionica Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu značajna je, jer predstavlja prvu jasnu restauratorsku radionicu u Hrvatskoj, odnosno prvu restauratorsku radionicu koja je djelovala pri jednoj javnoj ustanovi.“²⁸⁶ Mnoštvo faktora uvjetovalo je formiranju radionice: spašavanje kulturne baštine iz pravoslavnih crkava ratom zahvaćenog teritorija NDH, Tkalčićev altruizam i osviještenost te Wyroubalov dolazak na mjesto restauratora.²⁸⁷

„Oko trideset vagona“ umjetnina pristiglo je u radionicu smještenu u prizemlju muzejske zgrade gdje je bio smješten i Konzervatorski zavod na čelu s dr. Ljubom Karamanom (1886. – 1971.)²⁸⁸ Wyroubal je isprva vršio identifikaciju, evaluaciju i popisivanje umjetnina koje je usput fotografirao te skicirao, nakon čega su uslijedile restauratorske intervencije na

²⁸² Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 22.

²⁸³ Vladimir Tkalčić, povjesničar umjetnosti, etnolog, muzeolog i ravnatelj Hrvatskog državnog muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu (od 1933. godine), došao je na ideju stvaranja restauratorske radionice u matičnome muzeju u trenutku preuzimanja ravnateljske dužnosti. Tkalčić se i sam okušao u ulozi restauratora, a teoretska i praktična znanja usvojio je studiranjem stručne literature, brošura, recepata novih proizvoda za održavanje umjetnina te novinskih članaka o zaštiti umjetničkih predmeta. Nadalje, za približavanje MUO –a inozemnim muzejima, značajna je korespondencija s ravnateljima inih muzeja. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 89.)

²⁸⁴ Restauratorska radionica Muzeja za umjetnost i obrt, djelovala je od 1942. do 1947. godine. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 87.)

²⁸⁵ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 1.

²⁸⁶ Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 93-94.

²⁸⁷ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 235.

²⁸⁸ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 91-102.

najugroženijim umjetničkim djelima.²⁸⁹ Konzervatorsko-restauratorske intervencije, Wyroubal je, za razliku od Gogle, obavljao u prostorima muzeja. Rad u ratno doba, opisao je: „Rad u toj improviziranoj radionici usprkos svim teškoćama što ih ratno vrijeme sobom donosi bio mi je ne samo omogućen nego i ugodan. Prostorija je bila posve odijeljena, pa je u njoj vladalo zatišje povoljno za miran i sabran rad, a naglušost, koja mi se u to doba znatno pojačala, još je povećala tu izoliranost.“²⁹⁰

Sve do 1943. godine, Wyroubal je koristio svoj restauratorski pribor te se vrlo brižljivo odnosio prema radnom materijalu kojeg je uvijek manjkalo.²⁹¹ Spomenute se godine Wyroubalova radionica obogatila za alat, knjige, dokumentaciju radova, restauratorske priručnike pokojnog Ferda Gogle, što je uvelike olakšalo njegov rad.²⁹² Sagita Mirjam Sunara donosi zanimljiv podatak o prijedlogu zahtjeva za nabavu „četiriju povećala i binokularnog mikroskopa za restauratorski laboratorij muzeja“, zbog čega pretpostavlja da se „razmišljalo i o osnivanju „pravog“ prirodnoznanstvenog laboratorija“.²⁹³

Wyroubal je u početku samostalno, a kasnije u suradnji s inim restauratorima, do 1947. godine restaurirao umjetnine u vlasništvu MUO-a, ali bilježimo i suradnju s Konzervatorskim zavodom te crkvenim institucijama.²⁹⁴ Pri kraju Drugog svjetskog rata, odnosno 1945. godine, Wyroubalu su se pridružile restauratorice Antonija Košćević Tkalčić, Stanislava Dekleva i Jelena (Jelisava) Paladin-Bocarić.²⁹⁵

²⁸⁹ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 94.

²⁹⁰ Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 94-95.

²⁹¹ Wyroubal u studenom 1945. godine spominje nestašicu platnu i drva, što je rezultiralo nemogućnošću podstavljanja poderanih slika i apliciranja novih podokvira. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 97.)

²⁹² Darovani pribor podrazumijevao je: dva ravnala, kutiju pera, četiri držala za pera, tzv. mahl sick, tri limene posude, tri limene žlice, razne kemikalije i pigmente, četiri drvene alatke za trvenje pigmenata te staklene boce. Od knjiga koje je Goglijina obitelj darovala MUO-u: ističu se priručnici restauracije slika iz 19. stoljeća, te radovi na temu tehnologije izrade slika kao i knjige povijesnoumjetničke tematike. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 95-96.)

²⁹³ Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 97.

²⁹⁴ Isto.

²⁹⁵ Antonija Košćević Tkalčić, akademska je kiparica i supruga ravnatelja Muzeja za umjetnost i obrt. Stanislava Dekleva, potječe iz restauratorske obitelji te je dvadesetih godina imala privatnu restauratorsku praksu. Treća restauratorica dodijeljena Wyroubalu u ratno razdoblje, bila je restauratorica pripravnica Jelena Paladin-Bocarić. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 96-97.)

5. 1. 1. Prva restauratorska izložba u Hrvatskoj

Izložba Zvonimira Wyroubala pod nazivom „Konzerviranje i restauriranje umjetnina“²⁹⁶ održana je 1946. godine. Premda je u razdoblju od 1913. do 1947. godine, održano nekoliko izložbi s istim ciljevima u inozemstvu, pretpostavlja se da Wyroubal nije imao nikakvih saznanja o njima, što ide u prilog njegovoj predanosti restauratorskoj struci i nastojanju da ju približi široj publici.²⁹⁷

Zvonimiru Wyroubalu kao idejnom tvorcu i autoru koncepta prve izložbe o konzerviranju i restauriranju umjetnina, primarni je cilj bio predstavljanje restauratorske struke široj javnosti kroz rad jedine javne restauratorske radionice u Hrvatskoj.²⁹⁸ Wyroubal je htio restauratorsku prasku učiniti zanimljivom i privlačnom te u konačnici potaknuti nadležne ustanove na revnosno i usustavljeno očuvanje pokretne baštine. Prvi bi korak u tome, bilo svakako osiguranje većeg prostora restauratorske radionice, koja bi kao takva pružila mogućnost stručnog ekipiranja prijeko potrebnih restauratora te bržih intervencija na oštećenim umjetničkim djelima.²⁹⁹

Motive i ostvarene ciljeve ove manifestacije, Wyroubal je elaborirao u svome članku iz 1965. godine – *Restauratorska radionica Muzeja za umjetnost i obrt i naša prva restauratorska izložba*. Zadovoljan postignutim rezultatima i privučenoj pozornosti stručne javnosti Wyroubal je ocijenio izložbu: „[U]pravo [je] ta izložba, mislim, najviše pridonije da su naša nastojanja našla svuda na razumijevanje i da je restauratorska služba kod nas dostigla nivo na kojemu se danas nalazi“.³⁰⁰ Nažalost, zbog financijskih neprilika, izložba nije popraćena katalogom, a Wyroubal u spomenutom članku ukratko opisuje koncept izložbe.

Predstavljena u prizemlju Muzeja, izložba je bila ograničena prostorom fotografske sobe, stoga je izloženo samo šesnaest reprezentativnih primjera.³⁰¹ Trinaest slika i tri drvene

²⁹⁶ Izložba se u arhivskoj dokumentaciji spominje kao „Restauratorske radionice Muzeja za umjetnost i obrt“, „Konzerviranje umjetnina“, „Konzerviranje i restauriranje umjetnina“. (Sunara, S.-M. (2014.) „Rekonstrukcija postava prve restauratorske izložbe u Hrvatskoj“, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, Vol. 36., str. 35.)

²⁹⁷ Izložbe koje su održane u ovim vremenskim okvirima su: putujuća izložba ruskih ikona, izložba Muzeja umjetnosti Fogg o tehničkim istraživanjima i restauriranjima i izložba Središnjeg instituta za restauriranje u Rimu. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 124.)

²⁹⁸ Restauratorska praksa u Hrvatskoj bila je ograničena na skućeni prostor prenapučen radionice i sasvim nepoznata široj javnosti koja je u ovom trenutku bila usredotočena na rješavanje inih problema po završetku Drugog svjetskog rata.

²⁹⁹ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 108.

³⁰⁰ Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 110.

³⁰¹ Za rekonstrukciju postava prve izložbe, poslužilo je nekoliko dokumenata iz Wyroubalove privatne ostavštine, skica tlocrta te trinaest legendi pohranjenih u arhivu Muzeja za umjetnost i obrt (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2014., str. 36-37.)

skulpture u različitim fazama konzervatorsko-restauratorskog zahvata, smjelo je prezentirano uz Wyroubalov restauratorski alat.³⁰² Izložene umjetnine, nisu nosile posebnu povijesno-umjetničku vrijednost, već su poslužile kao savršeni primjeri metodologije i tehnologije rada radionice.³⁰³ Autor u članku iz 1965. godine objašnjava svoju inicijalnu intenciju izložbe na kojoj je „jasno bio vidljiv ne samo sav postupak popravka raznovrsnih oštećenja na slikama rađenim svim tehnikama te drvenoj polihromiranoj plastici, nego su bile zorno prikazane i sve administrativne i tehničke pripreme, koje se vrše prije nego što se počnu ikakvi radovi na samoj umjetnini.“³⁰⁴ Iz ovog citata, zaključujemo kako je Wyroubal prepoznao važnost inventarizacije, opisivanja stanja oštećenosti te fotografiranja radova, kao preduvjeta samom interveniranju u integritet djela.³⁰⁵

Pozitivne reakcije šire javnosti sintetizirao je novinar „Vjesnika“ u idućim redcima: „Čitav niz poderanih, oljuštenih slika, drvenih ikona i kipova izjedenih od crvotočine stoji pred publikom djelomično popravljen, djelomično u popravku i na zoran način pokazuje kakovi su to „tajni“ postupci, koji u muzejskim laboratorijima popravljaju te naše „bolesne“ umjetnine.“³⁰⁶

Prva restauratorska izložba, predstavlja pravu prekretnicu u razvoju konzervatorsko-restauratorske prakse, koja će zahvaljujući proširenoj mreži suradnika restauratora, nastaviti kontinuirano evoluirati i nakon Wyroubalove smrti.

5. 1. 2. Wyroubalovo privremeno zaposlenje pri Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti i angažman na slikama iz Strossmayerove galerije 1947. godine

Poslijeratne su godine obilježene korjenitim promjenama u strukturi vodećih kulturno-umjetničkih institucija te restauriranjem zanemarenih i ratom oštećenih umjetničkih djela. Vodstvo se Jugoslavenske akademije, odlučilo na preustroj sakupljenih zbirki slika, izdvajanje kopija, krivotvorina, umjetnina nesigurnih atribucija i upitne povijesnoumjetničke vrijednosti.³⁰⁷ Akademija se također, htjela „riješiti“ čitavog fundusa majstora 19. i 20. stoljeća, kako bi osigurala besprijekorne uvjete zaokruženoj zbirci starih majstora. Tako su

³⁰² Isto.

³⁰³ Artefakti su „zamrznuti“ u određenim fazama restauratorskog postupka. Određene umjetnine puštene su oštećene i netaknute, druge su prezentirane napola restaurirane, dok trećoj grupaciji pripadaju cjelovito restaurirani artefakti. Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2014., str. 36-37.)

³⁰⁴ Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2014., str. 36-37.

³⁰⁵ U prilog tome ide podatak o postavljenom stoliću sa četiri kutije u kojima su se nalazili upravo dokumentacijski kartoni.

³⁰⁶ Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 110.

³⁰⁷ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 142.

zbirke modernih majstora prenesene u prostore Moderne galerije, koja je kao i palača Akademije čekala na obnovu i preuređenje.

U kolovozu 1947. godine, Wyrobal je privremeno bio zaposlen pri Akademiji, a njegov je angažman na slikama u vlasništvu Strossmayerove galerije trajao do početka iduće godine.³⁰⁸ Restauratorske radove, Wyrobal je još uvijek izvodio u restauratorskoj radionici MUO, gdje su sačuvana dvadeset tri dokumentacijska obrasca obrađenih umjetnina u razdoblju od kolovoza do prosinca 1947. godine.³⁰⁹ Premda Muzej za umjetnost i obrt ne posjeduje preciznu, niti cjelovitu restauratorsku dokumentaciju, u arhivu Strossmayerove galerije pohranjena su nedostajuća izvješća.³¹⁰ Od akademika Gušćića saznajemo da je u ovom kratkom razdoblju, Wyroubal restaurirao 43 slike od ukupno 179 artefakata novog stalnog postava Strossmayerove galerije. Restauratorska je kampanja sekundarno motivirana izložbom „Dvanaest vjekova južnoslavenske civilizacije“, stoga su na njima bile provedene samo hitne intervencije.

Muzej za umjetnost i obrt, izgubio je svoga glavnog restauratora u korist Akademije, u čijem će se budućem Restauratorskom zavodu „vršiti popravci i obnova slika, koje će Akademija sve više prikupljati.“³¹¹

5. 1. 3. Restauratorski zavod Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti

Zahvaljujući Wyroubalovom angažmanu na slikama iz Strossmayerove galerije 1947. godine, njegovu apelu za novim prostorom dostojnim jedine restauratorske radionice pokretne baštine u Hrvatskoj te inicijativom Miroslava Krleže i dr. Andrije Štampara, oformljen je 1948. godine u okviru Odjela za likovne umjetnosti i muziku - *Restauratorski zavod Jugoslavenske akademije*.³¹² JAZU je formirala 1951. godine *Institut za likovne umjetnosti*, a Restauratorski zavod JAZU, postao je njegova područna ustanova te se službeno zvao *Restauratorski zavod instituta za likovne umjetnosti JAZU*. Institut je postao vrhovna

³⁰⁸ Isto.

³⁰⁹ Isto.

³¹⁰ Arhiv Strossmayerove galerije posjeduje izvješća slijedećih umjetnina: Alegorija glazbe, Alegorija mudrosti, Rođenje Isusa Krista (SG-49), Bogorodica s Djetetom (SG-365), Krist i donator (SG-25), Venecijanac (SG-236) i Sveta obitelj s Ivanom i svetom Elizabetom (SG-54).

³¹¹ Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 145.

³¹² Usp. Milošević, S., *nav. dj*, 2016., str. 33.

institucija sviju kulturno-umjetničkih ogranaka poput: Stare galerije, Moderne galerije, Grafičkog kabineta, Arhiva za likovne umjetnosti, Knjižnice Instituta itd.³¹³

Osnivanjem Zavoda početkom 1948. godine, ugašena je prvobitna Wyroubalova radionica pa je cijeli restauratorski inventar preseljen u prostore palače u kojoj se od 1934. godine nalazila Moderna galerija.³¹⁴ Zgrada Moderne galerije, bila je u trošnom stanju, stoga je njezina obnova otpočela 1948. godine. Sve do 1951. godine, Wyroubal je sa svojim profesionalnim timom radio u teškim uvjetima skučenih prostorija, bez adekvatne opreme i dostatne količine materijala za restauraciju umjetnina.³¹⁵ Godine 1951., Ljubo Babić izvještava da je „iz inozemstva nabavljena veća količina boja, kemikalija i slikarskog pribora.“³¹⁶ Knjižnica Instituta, započela je stručnu suradnju s inozemstvom, stoga je počevši od 1953. godine, pristizala stručna suvremena literatura. Zavod se prvenstveno bavio konzerviranjem i restauriranjem štafelajnog slikarstva i drvene skulpture, ali su se restauratori povremeno upuštali u restauriranje tekstila, goblena, metala, reljefa, grafike i arhivalija.³¹⁷ Problemu oštećenog arhivskog gradiva pristupilo se 1953. godine na sugestije upravitelja Državnog arhiva Dr. Josipa Matasovića, osnivanjem Laboratorij za restauriranje rukopisa i arhivalija u okviru Restauratorskog zavoda.³¹⁸

Primarna je zadaća Zavoda bila restauracija umjetnina u vlasništvu Akademije, međutim, njezin djelokrug se ubrzo proširio na područje čitave zemlje što je značilo zaštitu cjelovite hrvatske pokretne kulturne baštine. Prikupljanje, restauriranje i prezentacija umjetnina javnosti, bile su glavne zadaće Akademijina Zavoda. Veći spektar djelatnosti na proširenom području, podrazumijevao je veći broj restauratora od kojih su se posebice istakli Stanislava

³¹³ Desetak godina nakon formiranja Instituta za likovne umjetnosti, točnije 1961. godine, Restauratorski je zavod djelovao u okviru Zavoda za likovne umjetnosti, dok je Strossmayerova galerije izdvojena iz sastava Zavoda za likovne umjetnosti. Ponovo je Restauratorski zavod, zajedno sa Strossmayerovom galerijom udružen u Zavod za likovne umjetnosti, ali je 1966. godine Zavod ipak izdvojen kao zasebna ustanova JAZU-a. Nadalje, 1974. godine, Restauratorski zavod se izdvojio kao samostalna radna organizacija, a od 1980. godine djelovao je pod nazivom Zavod za restauriranje umjetnina (ZZRU). To je institucija koja se bavila zaštitom isključivo pokretne baštine. Godine 1966., Konzervatorski zavod u Zagrebu, osnovao je Restauratorski zavod Hrvatske (RZH), u kojemu se pretežno restaurirala nepokretna baština. Godine 1996. dolazi do spajanja Restauratorskog zavoda Hrvatske i Zavoda za restauriranje umjetnina te je formiran Hrvatski restauratorski zavod (HRZ). (Usp. Milošević, S., *nav. dj*, 2016., str. 33 provjeriti podatke koji su navedeni; Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 146.)

³¹⁴ U to vrijeme, zgrada Moderne galerije ili nekadašnjeg Seljačkog doma, bila je gotovo prazna i ruševna, stoga je bilo potrebno mnogo novaca i vremena u prilagođavanje prostora novim potrebama. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 141.)

³¹⁵ Također, treći kat zgrade, rezerviran za restauratorske radionice, to je potkrovneta etaža nije bio prilagođen potrebama Zavoda. Bilo je izrazito teško prenijeti teže i glomazne predmete na treći kat zgrade, a prostorije su bile izrazito male. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 147.)

³¹⁶ Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 147.

³¹⁷ Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 149.

³¹⁸ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 151.

Dekleva, Ivo Lončarić, Lela Čermak i Bruno Bulić. Spomenuti restauratori, uspješno su surađivali s Wyroubalom sve do njegova umirovljenja 1965. godine.³¹⁹ Stručnoj ekipi Zavoda, povremeno bi se pridružili i drugi restauratori koji su u pravilu djelovali na određenim projektima u kraćem vremenskom periodu.³²⁰ Restauratorima pripravnicima, poput Ive Lončarića i Maria Kotlara, omogućen je po završetku stručnog usavršavanja u Zagrebu premještaj u Restauratorsku radionicu Instituta za likovne umjetnosti u Zadru koja je otpočela s radom 1957. godine. Terenski rad i studijska putovanja inozemstvom, samo su dio njihove aktivnosti pod upravom Zvonimira Wyroubala.

Usporedno sa stručnim usavršavanjima domaćih restauratora u inozemstvu, Restauratorski je zavod primao na edukaciju studente, stažiste i pripravnike iz čitave Hrvatske i susjednih zemalja. Na taj je način Wyroubal u suradnji sa svojom ekipom stručnjaka, doprinio formiranju restauratorskih radionica diljem Hrvatske i okolnih zemalja. Wyroubal je smatrao svojom dužnosti „ (...) da uputi mlade ljude u stručnu problematiku i naučne metode restauratorskog rada“.³²¹ Tečajevi Zavoda bili su prvenstveno namijenjeni studentima Akademije primijenjenih umjetnosti i Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, premda je Zavod pružao stručno savjetovanje i povjesničarima umjetnosti.

U želji za približavanjem Restauratorskog zavoda europskim restauratorskim ateljeima pri velikim muzejima, Wyroubal je pokrenuo inicijativu za osnivanje laboratorija za istraživanje umjetnina. Godine 1953., osnovani su kemijski laboratorij i radionica za grafiku, dok su početkom šezdesetih godina, obavljena prva radiografska istraživanja u suradnji s Medicinskim fakultetom i Institutom „Ruđer Bošković“.³²²

Wyroubal je još jednom pokazao svoju altruističku narav, objavljujući rezultate svojih istraživanja u dvjema periodičnim publikacijama: „Ljetopisima Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti“ te „Bulletinu Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije

³¹⁹ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 150.

³²⁰ U ovu grupaciju suradnika spadaju: Mira Kovačević-Ovčarić, Josip Restek, Radoslav Tepser, Vida Hudoklin, Ivan Tomljanović i Mario Kotlar.

³²¹ Prvi se restauratorski tečaj održao 1953. godine u aranžmanu Vide Hudoklin, dok su sama predavanja držali Stanislava Dekleva i Ivica Lončarić. Šestomjesečni tečajevi su održani narednih godina (1954. i 1955. godine), dok je Wyroubal vodio tečaj za fotografiranje koji je bio imperativna norma za sve djelatnike Restauratorskog zavoda. (Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 180-182.)

³²² Usp. Meder, F. (1983.) *O razvoju i djelatnosti Zavoda za restauriranje umjetnina*, „Izložba u povodu 35 godina djelovanja Zavoda za restauriranje umjetnina. Rujan – listopad 1983. Umjetnički paviljon – Zagreb“, Zagreb, str. 4-7.; Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 200.

znanosti i umjetnosti“.³²³ Objavljivao je Wyroubal članke o povijesti restauriranja u Hrvatskoj, rasprave o problematici restauratorske službe, izvješća o provedenim radovima i tekstove o tehničkim analizama slika.

5. 1. 4. Tri izložbe restauriranih umjetnina u okviru Restauratorskog zavoda

Još jedan način za širenje novih spoznaja o restauratorskoj struci, edukacije i buđenja interesa šire javnosti za struku u nastajanju, bila je organizacija izložaba. Tri značajne izložbe (1954., 1958. i 1964. godine) održale su se do Wyroubalova umirovljenja 1965. godine.

Prva izložba, održana 1954. godine, održana je u sklopu „Tjedna kulture“ inicijativom Instituta za likovne umjetnosti.³²⁴ Ova manifestacija, važna je bila u smislu definiranja i predstavljanja principa restauriranja hrvatske restauratorske škole na čelu sa Zvonimirom Wyroubalom. U predgovoru izložbe, Radni je kolektiv Restauratorskog zavoda naveo da ona prikazuje „razna oštećenja umjetnina, primjere lošeg i nestručnog restauriranja, pojedine faze rada i različite restauratorske zahvate izvršene na samim umjetninama ili snimljene na dokumentarnim fotografijama, te konačno restaurirane umjetnine“.³²⁵ U istoj publikaciji navodi „ravnjanje drvene podloge, skidanje premaza i zaštitnih namaza, koju su vremenom potamnjeli, i dvije vrste retuša“ kao probleme u fokusu hrvatske restauratorske škole.³²⁶ Wyroubal je kao pobornik „umjerenog čišćenja“ i restauratorskih teorija Brandija, podjednako vrednovao povijesnu i estetsku vrijednost te vizualno jedinstvo umjetnina.

U nastojanju da zaintrigira povjesničare umjetnosti za umjetnine velike estetske i povijesne vrijednosti, porijeklom iz privatnih i sakralnih zbirki, Wyroubal je organizirao drugu izložbu 1958. godine.³²⁷ Izložba je bila postavljena u desetoj dvorani Strossmayerove galerije i predstavljala je „godišnji prikaz rada naše restauratorske radionice u sklopu instituta“.³²⁸ Nadalje, Babić objašnjava kako je taj prikaz obuhvaćao „posljednje radove uz svu uobičajenu dokumentaciju samih zahvata i različitih faza u postupcima.“³²⁹

³²³ Dok su se u prvom časopisu objavljivala izvješća o terenskom radu i stručnom usavršavanju restauratora, u „Bulletinu“ su objavljivani popisi i izvješća o provedenim zahvatima i intervencijama na umjetninama. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 173.)

³²⁴ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 202.

³²⁵ Skupina autora [Radni kolektiv Restauratorskog zavoda: Leonarda Čermak, Stanislava Dekleva, Vera Hršak, Vida Hudoklin, Ivo Lončarić, Radoslav Tepser, Zvonimir Wyroubal] (1954.), *Izložba Restauratorskog zavoda*, Zagreb, str. 3.

³²⁶ Isto.

³²⁷ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 201.

³²⁸ Ljubo Babić objašnjava ciljeve izložbe u uvodnom izlaganju. (Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 201.)

³²⁹ Sedamnaest izloženih eksponata, podrazumijevaju „dva dalmatinska rada 17. i 18. stoljeća, dva rada nepoznatih talijanskih slikara, tri djela bizantske slikarske škole, dva rada njemačke škole 16. stoljeća, jedno

Treća izložba pod nazivom „II povremena izložba restauriranih umjetnina starih majstora“, održala se 1963. godine s istim ciljem kao i prethodne dvije. Nažalost, Wyroubalov cilj buđenja interesa šire javnosti, nije urodio plodom jer „umjetnine koje predstavljaju zanimljiv restauratorski problem ne moraju biti zanimljive s aspekta povijesti umjetnosti“.³³⁰

5. 1. 5. Wyroubalovi metodološki usustavljeni dokumenti kao preduvjet konzervatorsko-restauratorskog rada

U ovoj točki diplomskog rada, osvrnuti ću se na važnost vođenja sustavne restauratorske dokumentacije kao preduvjeta konzervatorsko-restauratorskom zahvatu, predstaviti ću strukturni razvitak Wyroubalove pismene dokumentacije kao i njezine sadržajne posebnosti. Od trideset sedam radova koji su katalogizirani u sklopu ovog diplomskog rada, Wyroubal je dokumentirao devet umjetnina (**Kat. 1, Kat. 3, Kat. 4, Kat. 9, Kat. 16, Kat. 20, Kat. 24, Kat. 29, Kat. 30**), od kojih sam odabrala pet (**Kat. 3, Kat. 9, Kat. 16, Kat. 24, Kat. 1**) reprezentativna primjera u vremenskom okviru od 1947. do 1954. godine.

Dugo se vremena u stručnoj literaturi, potencirao učiteljsko-učnički odnos restauratora Goglie i Zvonimira Wyroubala.³³¹ Wyroubal je prema Vokiću „postao nasljednik Gogline (...) dokumentacije, ali je naslijedio i Goglinu sklonost restauratorskom dokumentiranju“.³³² Ovu ukorijenjenu premisu, opovrgnula je Sagita Mirjam Sunara, ističući nekolicinu mogućih inspirativnih primjera usustavljene dokumentacije, uz Goglijine bilježnice. U dragocjene inozemne izvore primjera restauratorskog dokumentiranja spadaju: časopis *Mouseion* i *Technical Studies in the Fields of the Fine Arts* gdje je George L. Stout 1935. godine objavio članak *A Museum Record of the Condition of Paintings*.³³³

djelo nepoznatog majstora 18“ te slike Palme Mlađeg (Polaganje u grob), Emanuela de Witteua (Unutrašnjost dvorske kapele), Jana Steena (Pouka crtanja), Giambattiste Piazzette (Raspeće), Gottfrieda Schalkena (Uz svijeću), Francesca da Ponte (Opći potop) i Richarda Brackenburgha (Obiteljska svečanost). (Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 201.)

³³⁰ Njegova se sugestija o formiranju posebnog prostora za izložbe Restauratorskog zavoda, nije nikada realizirala. Wyroubal se i nakon umirovljenja bavio restauriranjem, slikanjem te je umro 1990. godine kao najvažnije ime u hrvatskoj povijesti konzervatorsko-restauratorske prakse (Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 202.)

³³¹ Denis Vokić i Sanda Milošević u svojim doktorskim disertacijama spominju utjecaj Goglijine restauratorske doktrine i dokumentacije, kao presudni faktor u formiranju restauratora Zvonimira Wyroubala.

³³² Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 101.

³³³ Premda su mnogi restauratori ukazivali na potrebu vođenja sustavne restauratorske dokumentacije, valja istaknuti Georgea Stouta, restauratora Muzeja Fogg. Stout je 1935. godine u članku *A Museum Record of the Condition of Paintings* predstavio dvije vrste restauratorskih formulara, koji su opstali u raznim varijantama sve do zamjene papirne forme digitalnom obradom podataka. Formular je podrazumijevao tri kategorije:

Godine 1942., Wyroubal je zaposlivši se u Muzeju za umjetnost i obrt kao restaurator, započeo voditi dokumentaciju konzerviranih i restauriranih umjetnina.³³⁴ Premda je „preuzeo“ Goglijinu strukturu upisivanja informacija, Wyroubal je preferirao kartotečni sustav vođenja dokumentacije koja je pisana pisaćim strojem.³³⁵ Štampanim izvješćima osigurao je maksimalnu čitljivost te je njihovim umnožavanjem omogućio lakše pretraživanje kartoteke. Tri zasebne kartoteke, vodile su se prema rednom broju, temi i vlasniku umjetnine.³³⁶ Wyroubal je prateći svjetske trendove, shvatio važnost fotografiranja u boji sviju faza konzervatorsko-restauratorskog postupka, stoga je organizirao i fototeku koja se od 1949. godine više ne upisuje u karton.³³⁷ Kartoteka i fototeka Zvonimira Wyroubala, pohranjene su u Arhivu Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu.

Sve do spomenute godine, Wyroubal se koristio kartonima sa zaglavljem Muzeja za umjetnost i obrt, premda je Restauratorski zavod JAZU osnovan godinu dana ranije (**Slika 2**).³³⁸ Vrlo jednostavan i pregledan dizajn kartona, podrazumijevao je četiri identifikacijska polja u kojima su redom uvedene informacije: mjesto pohrane ili vlasnik, naziv umjetničkog djela, vrijeme nastanka i atribucija ukoliko je poznata te broj kartona (**Slika 2**). Do 1949. godine, redovito su ispod identifikacijskog polja, unošene numeracije fotografija u fototeci, ukoliko je ona postojala.

Veći dio kartona bio je namijenjen tekstualnom dijelu koji je Wyroubal započinjao s definiranjem tehnike izrade umjetničkog djela i njegovim dimenzijama (**Slika 2**). Za razliku od Goglie, Wyroubal vrlo rijetko daje kratki opis prikaza na slici te odmah prelazi na deskripciju zatečenog stanja umjetnine: „Slika prikazuje „Bogorodicu s djetetom i tri anđela“, smjer Fra Fillippa Lippia, tempera na drvu, vel. 67 x 105 cm sa apliciranim okvirom, sama slika vel. 47 x 83 cm, gornji rub zaobljen.“³³⁹

Opisi zatečenog stanja i oštećenja umjetnina, često su poprilično kratki i suhoparni: „Slika je tamna, boja dosta ispucala. Na mnogo mjesta ima sitnijih manjka boje. Retuši, kojih ima

identifikacijski dio, opis zatečenog stanja te opis konzervatorsko-restauratorskih radova. (Usp. Vokić, D., *nav. dj*, 2007.d, str. 186.; Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 102.)

³³⁴ Usp. Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 176.

³³⁵ Usp. Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 177.

³³⁶ Usp. Vokić, D., *nav. dj*, 2007.d, str. 191.

³³⁷ Naime, 1949. godine, fototeka se počela voditi po rednom broju umjetnine. (Usp. Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 181.)

³³⁸ Od polovice 1949. godine, na zaglavlju kartona pisati će „Restauratorski zavod Jugoslavenske akademije: Kartoteka popravljenih umjetnina“ (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 105.)

³³⁹ Wyroubal je pogriješio u nazivu samog djela pa umjesto „tri anđela“ koje navodi, pravi naslov slike podrazumijeva dva anđela – „Bogorodica s djetetom i dva anđela“. Tekst iz kartoteke u arhivu Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 639).

mnogo nečisti su.“³⁴⁰ Za razliku od Goglie, koji je zapisivao promjere i poziciju svake crvotočne rupice, Wyrubal samo ponekad donosi detaljnije opise: „Lak se počeo rastvarati. Cijela je slika puna skoro (?) bijelih retuša. Retuši učinjeni damar-bojom bez primjene ulja pobijelili su jer je ih damar posve raskvario. Probnim čišćenjem ustanovilo se da ti retuši ne pokrivaju oštećena mjesta nego da su nanijeti zbog pojačane plastike.“³⁴¹ Ovaj nam je primjer (**Slika 4**) dragocjen zbog Wyrubalovog zapažanja estetskog „dotjerivanja“ slike u vidu retuša koji su pojačali plastičnost likova.

Odabran citat, pripada izvješću o provedenim radovima iz 1953. godine na slici *Krist u kući Marije i Marte* (**Kat. 24**). Navedena godina, predstavlja prekretnicu u dokumentiranju konzervatorsko-restauratorskih radova jer se upravo tada Wyrubal vraća na ručno upisivanje podataka.³⁴² Premda u ovo doba sporadično nailazimo na slobodno, rukom pisana izvješća na običnim listovima papira (**Slika 4**), Wyrubal je pomalo prelazio s kartotečnog sustava na tipizirani obrazac s rubrikama (**Slika 5**).

Odustajanje od esejskog tipa dokumentacije i nova koncepcija sustavnog evidentiranja i dokumentiranja restauratorskih intervencija kroz standardizirane dosjee, trebala je restauratorima prvenstveno olakšati i ubrzati ispunjavanje obrazaca. Sekundarno, nova je forma trebala omogućiti budućim generacijama restauratora i konzervatora bolju preglednost i lakše snalaženje u mnoštvu podataka. Premda je novi formular osmišljen po uzoru na inozemne primjere restauratorskih *dossiera*, nečitkost rukopisa pojedinih restauratora, predstavljat će veliki problem u rekonstruiranju kronologije, metoda i vrsta primijenjenih zahvata na umjetninama.

Restauratorska će se dokumentacija razlikovati te će ovisiti o duljini, složenosti konzervatorsko-restauratorskih radova te percipiranoj vrijednosti umjetnine. Premda se estetski i povijesno vrijednijim umjetninama obično pristupalo s više pažnje što podrazumijeva opsežnije restauratorske radove i posredno sadržajniju dokumentaciju, ipak postoje iznimke. Dokumentacija izuzetno vrijedne Benkovićeve slike *Abraham žrtvuje Izaka* (**Kat. 1, Slika 5**), vrlo je štura jer se računalo da će se radovi nastaviti nakon drugog ulaska slike u Restauratorski zavod. Budući da radovi nisu izvedeni, restauratorska dokumentacija ovog djela, primjer je tek ovlaš popunjenog obrasca.

³⁴⁰ Tekst preuzet iz kartoteke u arhivu Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 377).

³⁴¹ Tekst preuzet iz kartoteke u arhivu Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 762).

³⁴² Usp. Milošević, S., nav. dj., 2016., str. 131.

Zorni je primjer novog dokumentacijskog obrasca, Wyroubalov dosje slike Federica Benkovića *Abraham žrtvuje Izaka* (**Kat. 1, Slika 5**) iz 1954. godine.

Umetnut u uložnicu formulara, obrazac je (**Slika 6**) koji popunjava povjerenstvo za pregled umjetnina predloženih za restauriranje. Okupljanje povjerenstva prethodilo je počecima restauratorskih intervencija na slikama, dok se komisija samo iznimno u slučajevima problema sastajala tokom radova. Ovaj dokumentacijski formular, razjašnjava nam sudbinu umjetnine od njezinog izlaska iz Zavoda, preko Leksikografskog zavoda, do ponovnog ulaska u Zavod. Adnotacija Ivy Kugli prenosi da je „Slika posuđena na fotografiranje Leksikografskom zavodu, te oštećena u Grafičkom zavodu Hrvatske prilikom rada“:³⁴³

Na šest stranica čvrstog papira, smisleno je raspoređeno trideset tri rubrike, koje prema potrebi, variraju u veličini.

- Prva je stranica podijeljena u četiri, jasno odijeljene rubrike: elementarni identifikacijski podaci, opis slike, zaključci komisije i potpisi komisije. Identifikacijski podaci podrazumijevaju devet podrubrika: tekući i registarski broj umjetnine, naslov, autor, signatura, godina postanka umjetnine, vlasnik, dan primitka te opis dostave. Dva registarska broja (460, 479) na ovome primjeru, ukazuju na dvije restauratorske intervencije u relativno kratkom vremenskom razmaku.³⁴⁴ U opisu dostave, stoji „Donesli podvornici“, međutim ne postoje saznanja o kojim je osobama točno riječ (**Slika 5**). Kategorija „opis slike“, podrazumijeva: sadržaj, dimenzije slike, materijal, tehniku, podatak o tome postoji li okvir u sastavu umjetnine i ukoliko postoji, u kakvom je stanju. Nove i zanimljive subkategorije „Datum komisijskog pregleda“ i „Članovi komisije“, govore u prilog involviranosti povjerenstva u sve aktualne konzervatorsko-restauratorske intervencije.³⁴⁵ U ovom konkretnom primjeru, stručnu su komisiju zasigurno činili: akademik Ljubo Babić, Jerolim Miše, prof. Sigo Summerekker i Zvonimir Wyroubal.³⁴⁶ Nakon obavljenog komisijskog pregleda u listopadu 1954. godine, povjerenstvo je na čelu s akademikom Babićem zaključilo „da je potrebna cjelovita restauracija, no sada učiti najnužnije jer slika ide u grafički zavod

³⁴³ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 639)

³⁴⁴ Registarski je broj, broj pod kojim su se umjetnine unosile u inventarne knjige. Umjetnine koje su podvrgnute brojnim restauratorskim zahvatima, nekoliko su puta mijenjale registarski broj, koji nam znatno olakšava rekonstrukciju kronologije izvedenih intervencija.

³⁴⁵ Povjerenstvo se prvi puta spominje u „Izvještaju o radu Jugoslavenske akademije za 1952. godinu“. Donošenje odluka o metodama i postupcima restauracije, primarna je zadaća Komisije, čiji su zaključci bilježeni kako na zasebnim listovima, tako i na restauratorskim kartonima. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj.*, 2017., str. 171.)

³⁴⁶ Wyroubal navodi pet članova komisije, međutim, zbog nečitljivog rukopisa moguće ih je identificirati samo četiri.

i kad se vrati provesti čišćenje i urediti stare retuše i dignute dijelove učvrstiti i provesti potpune retuše“.³⁴⁷ Jesu li njegove sugestije provedene u djelo, saznajemo na četvrtoj stranici dosjea.

- Na drugoj stranici dokumentacijskog formulara, restauratori bi trebali unijeti sve potrebite podatke o zatečenom stanju umjetnine (općeniti izgled, stanje temeljnika, podloge, namaza boje, zaštitnih premaza te opisati mehaničke povrede ukoliko one postoje). Ne upisavši tražene podatke, Wyroubal ovog puta nije uvažio strukturu vlastitog formulara. Na nesreću, ovaj primjer nije izolirani slučaj, već uvriježena praksa kod pojedinih restauratora, stoga nam često manjkaju vrlo važni sadržaji na temelju kojih bismo mogli utvrditi uzročno-posljedičnu vezu između oštećenja i provedenih zahvata (**Slika 5**).
- Iduća bi nam stranica, trebala pojasniti zaključke radnog kolektiva i povjerenstva. Više od polovine stranice, namijenjeno je zapisivanju metoda rada, koje Wyroubal nije ni spomenuo (**Slika 5**). Restaurator potom upisuje predviđeno vrijeme potrebno za vršenje zahvata, unosi svoje ime i potpis te datum preuzimanja umjetnine. Wyroubal je konkretnu sliku preuzeo 22. studenog 1954. godine te je pretpostavio dva dana za obavljanje hitne intervencije. Radovi su se očigledno prolongirali jer je sliku preuzeo Leksikografski zavod 15. prosinca 1954. godine, što saznajemo s posljednjeg lista formulara. Jednako kao i Wyroubal, drugi su restauratori bili skloni optimističnim pretpostavkama o trajanju nužnih radova na umjetninama, stoga ovaj slučaj nije iznimka. Na samom dnu lista, nalazi se prostor za unos inventarnog broja fotografija u fototeći.
- Na četvrtom listu dokumentacijskog obrasca, Wyroubal je opisao zahvate kronološkim redom. U kratkim crtama daje opis oštećenja: „Platno slike na vratu Izaka rastrgano, a boje otpale na cca 10cm? Platno rentoalaže nije poderano već samo uleknuto“, nakon čega u par rečenica komentira i opravdava svoje postupke. „Izglačano, zakitano i retuširano.“³⁴⁸ Ovaj je popravak napravljen, samo da se slika može u boji reproducirati.

³⁴⁷ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 995)

³⁴⁸ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 995)

Nakon toga će se slika vratiti u Zavod i temeljito popraviti.³⁴⁹ Ovo je primjer kraćeg Wyroubalova izvješća, a razlog za suhoparnost elaborata o provedenim zahvatima, leži u hitrosti minimalne intervencije pred fotografiranja jedne od najznamenitijih slika Strossmayerove galerije za jedno od izdanja Leksikografskog zavoda.³⁵⁰

- Pojedina su Wyroubalova izvješća duža, ali vrlo često nedostaju podaci o primijenjenim materijalima, nalazima, problemima i izazovima u tijeku intervencija te njegovim estetskim kriterijima ili primjedbama.³⁵¹ Upravo će se kategorije „Upotrijebljeni materijali“, „Nalazi za vrijeme rada“, „Primjedbe restauratora“ naći na petom listu dokumentacijskog obrasca – pretpostavljeno neispunjene zbog hitrosti intervencije.³⁵² Ipak, Wyroubal u inim izvješćima, učestalo spominje i kontinuirano koristi damar kojim lakira slike po završetku konsolidacije i restauracije umjetnina: „Slijepljeni dijelovi, koji se ljušte i otpadaju. Slika očišćena. Pukotine zakitane i retuširane. Lakirano damarom“.³⁵³
- Na posljednjem listu formulara, trinaest je kategorija koje se odnose na komisijske zaključke i otpremanje slike. Sve su kategorije ostavljene praznima, osim datuma otpremanja slike. Wyroubal je iskoristio jedan obrazac za dvije restauratorske intervencije, pa tako piše: „Nakon popravka slike odnesene dne 15. XII. 1954. u tiskaru radi reproduciranja, Dna 27. I. 1955 slika je vraćena u Rest. zavod i unesena u evidenciju pod brojem 479. 16. V. 1956. vraćena u St. galeriju zbog preopterećenosti R.Z. poslom“.³⁵⁴ Iz navoda je jasno da po povratku slike u Restauratorski zavod, nisu provedeni cjeloviti restauratorski radovi.

Još jedan primjer višestrukih konzervatorsko-restauratorskih intervencija na slici zbog neodržavanja mikroklimatskih uvjeta u prostorima Strossmayerove galerije, slučaj je slike *Uskrsnuća* (**Kat. 16**), pripisane slikaru Dossu Dossiju. Na ovoj je slici Wyroubal intervenirao čak dva puta u razmaku od dvije godine zbog loših mikroklimatskim uvjeta.

³⁴⁹ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 995)

³⁵⁰ Vidi: Opći podaci i kronološki pregled intervencija na slici nalazi se u katalogu ovog diplomskog rada.

³⁵¹ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 103.

³⁵² Popunjenost i brojnost informacija u restauratorskim kartonima, ovisit će o duljini i složenosti provedenih zahvata.

³⁵³ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 639)

³⁵⁴ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 639)

U izvješću iz 1948. godine (**Kat. 16, Slika 8**), Wyroubal navodi: „Uslijed promjene temperature i vlage daska napukla na dva mjesta u vertikalnom smjeru. Na tim mjestima je niz cijelu dužinu slike otpala boja zajedno s podlogom u većim površinama. Neki dijelovi potpuno manjkaju (Krist kao vrtlar). Ostalo jako ispucalo i uzdignuto. Slika je bila oblijepljena tankim papirom, pa izgleda da je tako oblijepljena stoji više godina. Boje dosta prljave, lak požutio.“³⁵⁵ Na temelju njegovog navoda, zaključujemo da je slika godinama bila izložena nepovoljnim uvjetima, promjeni relativne vlažnosti i temperature (**Slika 10**). Tanki papir kojim je bilo zaštićeno lice slike, ukazuje na obavljenju hitnu intervenciju i primarno konzerviranje, koje je trebalo spriječiti otpadanje slike do sveobuhvatnijih konzervatorsko-restauratorskih radova. Nakon stabiliziranja nositelja i podloge u vidu njihova podlijepljivanja, oštećena je mjesta Wyroubal zakitao, očistio sliku i djelomično odstranio stari lak. Po skidanju laka, pojavili su se stari retuš, koji su također uklonjeni. Nakon retuša manjkajućih dijelova, postavio je završni zaštitni sloj damar laka. Nesumnjivo, preventivno konzerviranje kao bazični vid zaštite umjetnina, predstavljalo je nepoznanicu osoblju Strossmayerove galerije, jer se već 1950. godine slika vratila u Zavod na sanaciju novih oštećenja. Wyroubal zapisuje: „Uslijed djelovanja promjene temperature i vlage se je grund na više mjesta odlijepio od daske. pa su nastale napuhline, koje su na nekim mjestima ispucale“.³⁵⁶ Evidentno je da su razlozi ponavljanju zahvata bili identični, stoga se Wyroubal koristio istim postupcima u drugoj intervenciji (**Slika 9**).

Iz samo nekoliko rečenica ovog dokumentacijskog kartona iz 1950. godine, mogli smo iščitati mnoštvo zanimljivih podataka poput izostanka preventivnog konzerviranja, konzervatorsko-restauratorskim postupcima koje je proveo Wyroubal te na kraju – nestašici potrebnih materijala za izvođenje restauratorskih zahvata.³⁵⁷ Wyroubal izvještava kako „Uslijed pomanjkanja damara i mastiksa nisu mogli retuš biti provedeni ni slika lakirana“.³⁵⁸ Na kraju ovog poglavlja treba istaknuti Wyroubalov značaj u okvirima regionalnog razvoja konzervatorsko-restauratorske struke, koja počiva na temeljima sistematične dokumentacije. Usprkos relativno kratkim izvješćima i napola popunjenim dokumentacijskim formularima, ipak nam upravo oni pružaju uvid u zanimljivosti i povijest konzervatorsko-restauratorske prakse u Hrvatskoj koja se nepobitno usporedno razvijala sa inozemnim primjerima.

³⁵⁵ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 442)

³⁵⁶ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 610)

³⁵⁷ Prisjetimo se kako je radni kolektiv Zvonimira Wyroubala sve do 1951. godine, radio u vrlo teškim uvjetima koji podrazumijevaju između ostalog i nestašicu nužnog materijala.

³⁵⁸ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 610)

5. 1. 6. Wyroubalovi pristupi, metode i postupci zaštite na slikama iz Strossmayerove galerije

Bogata konzervatorsko-restauratorska dokumentacija te četiri restauratorske izložbe u aranžmanu Zvonimira Wyroubala i suradnika, svjedočanstva su iz povijesti konzervatorsko-restauratorske struke u Hrvatskoj. Drugim riječima, pisana vrela u vidu Wyroubalove dokumentacije i izložbi kao prezentacija rada restauratorske radionice Muzeja za umjetnost i obrt, te potom Restauratorskog zavoda JAZU, daju nam uvid u tehnologiju i primijenjene postupke restauriranja slika i polikromiranih drvenih kipova.³⁵⁹

Od početka svog dugog i plodonosnog radnog vijeka, restaurator Zvonimir Wyroubal, svoju je praksu gradio na stranoj stručnoj literaturi, zaključcima filozofskih rasprava renomiranih konzervatora i restauratora te suvremenim civilizacijskim znanstvenim dostignućima. Usprkos oskudnim financijskim mogućnostima u poslijeratno doba, bez dovoljno materijala i opreme, Wyroubal je zahvaljujući svome talentu te kontinuiranoj edukaciji, uspio držati korak s prestižnim restauratorskim institucijama u inozemstvu.

Temeljna literatura koja je utjecala na Wyroubalovu metodologiju restauriranja, uplivna je knjiga Maxa Doernera³⁶⁰ iz 1921. godine – *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* (The Materials of the Artist and Their Use in Painting).³⁶¹ U određivanje ciljeva restauratorskih zahvata, Doerner se referirao na djelo Maxa Josepha von Pettenkofera *Über Ölfarbe und Conservirung der Gemälde-Gallerien durch das Regenerations-Verfahren* iz 1870. godine.³⁶² Očigledno je Wyroubal poznao i Pettenkoferov rad, štoviše, koristio se njegovim restauratorskim principima što potvrđuje dokumentacijski karton slike *Iskušenje sv. Antuna Pustinjaka* (**Kat. 4**) iz 1951. godine.³⁶³ U odjeljku provedenih restauratorskih zahvata, Wyroubal navodi: „Pettenkofirano. Podloga i boja, koje se ljušte, uljepljene.“³⁶⁴ Doerner zaključuje da je „glavni zadatak onoga koji se brine o slikama treba biti konzerviranje: treba

³⁵⁹ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 105.

³⁶⁰ Max Doerner (1870–1939), njemački je slikar, restaurator i teoretičar tehnologije restauriranja.

³⁶¹ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 119.

³⁶² Max Joseph von Pettenkofer (1818. – 1901.), bavarski kemičar i higijeničar, našao je rješenje za uklanjanje krakelira uzrokovanih postupkom fotoooksidacije kojom se nastojalo posvijetliti požutjeli damar lak. Postupak je podrazumijevao hermetički zatvoren sanduk, ispunjen alkoholnim parama koje bi omekšale sloj laka. Pukotine krakelira, na taj bi se način spojile te je površina opet izgledala glatko i unificirano. Metoda se pokazala manjkavom zbog blijedenja pigmenata boje, nagrizanja njezina veziva, nemogućnosti kontroliranja postupka u zatvorenoj kutiji. Rezultat Pettenkoferove metode, rijetko su bili zadovoljavajući jer bi se nakon preduge izloženosti parama, na slici javila nova oštećenja te sama metoda ne pruža dugotrajna rješenja. (Usp. Stoner, J.-H., *nav. dj*, 2012., str. 492-496.)

³⁶³ U dokumentacijskom kartonu br. 660, Wyroubal unosi krivi naziv „Sv. Martin pustinjak“ te ju krivo atribuirao Giovanniju del Ponte. Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 660)

³⁶⁴ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 660)

utvrditi uzroke propadanja i otkloniti ih, osiguravajući tako umjetnini najduži mogući životni vijek. Sa starom slikom treba postupati kao s dokumentom, koji svaki skrbnik nema privilegiju mijenjati kako mu se prohtije. Jer tada bi njegov nasljednik imao isto to za pravo, i ubrzo bi sva autentičnost bespovratno nestala. Nikada ne treba pokušavati napraviti novu, „ljepšu“ sliku od stare; staroj slici treba dopustiti da pokaže svoje godine“. ³⁶⁵ Doerneru je bilo vrlo rano jasno da su postupci konsolidacije i konzervacije umjetnina, segmenti na kojima počiva zaštita kulturnih dobara, a njegovu će se mišljenju prikloniti i Wyroubal. Koliko je cijenio navedeno djelo, svjedoči činjenica o uvrštavanju spomenute knjige na popis obvezne literature za polaganje stručnog ispita restauratora i kustosa u Hrvatskoj. *Manuel de la conservation et de la restauration des peintures (Manual on the Conservation of Paintings)* iz 1939. godine, treći je potencijalni, oblikovni izvor za formiranje Wyroubalove metodologije struke. ³⁶⁶

Čini se da je Wyroubal, priklonivši se umjerenoj struji, pripao rijetkoj skupini restauratora koji su znali prepoznati razliku između konzerviranja i restauriranja. Tome u prilog ide naziv prve restauratorske izložbe *Konzerviranje i restauriranje umjetnina* iz 1946. godine. Ovom su prilikom, predstavljeni metodološki i tehnološki modusi restauratorske radionice četrdesetih godina 20. stoljeća.

Budući da restauratorska radionica nije posjedovala aparaturu kojom bi se mogle provesti mikroskopske, mikrokemijske analize te rendgenska snimanja, Wyroubalova se **metoda** svela na **vizualnu analizu** umjetničkog djela. Povučemo li paralelu između Wyroubalove vizualne analize s inim metodama gledanja, Wyroubalova je najbliža metodi Kennetha Clarka (1903. – 1983.). ³⁶⁷ Clark ističe potrebitost znanja iz povijesti, slikarskih biografija, stilskih mijena, ikonografije i tehnologije slikarskih materijala, kao preduvjeta pristupanju likovnom djelu. Njegova metoda podrazumijeva četiri faze promatranja: trenutni doživljaj, proučavanje, sabiranje i obnavljanje. ³⁶⁸ Premda Wyroubalovim dokumentacijskim kartonima i pomalo suhoparnim formularima možemo djelomično potvrditi tvrdnju o temeljitosti, ipak, prva restauratorska izložba daje potpuni uvid u nama skrivene aktivnosti restauratorske radionice.

³⁶⁵ Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 120.

³⁶⁶ Francusko izdanje spomenutog priručnika datira u 1939. godine, a već iduće godine knjiga je prevedena na engleski jezik. U stvaranju priručnika, sudjelovali su povjesničari umjetnosti, restauratori i kemičari što govori u prilog ranom shvaćanju konzervatorsko-restauratorske prakse kao interdisciplinarnih djelatnosti. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 108.)

³⁶⁷ Usp. Vokić, D., *nav. dj*, 2015., str. 135.

³⁶⁸ Pomnim promatranjem, restaurator razaznaje tragove ranijih intervencija, nakon čega slijedi faza „sabiranja“ prethodno usvojenih znanja. Posljednji korak, povijesna je analiza. (Isto.)

Legende ispod pojedinih artefakata u određenim fazama konzervacije i restauracije, najviše nam pomažu u tome.

Nakon obveznog ispunjavanja dokumentacijskih kartona, uslijedila je **valorizacija** sviju prethodno urađenih intervencija na određenoj umjetnini.³⁶⁹ Prethodnih intervencija, poglavito onih devetnaestostoljetnih, bilo je mnogo, stoga je pred Wyroubalom bio težak zadatak estetske evaluacije pojedine restauratorske ruke i njezina traga. Estetski neprimjerene retuše, Wyroubal je uklanjao, ukoliko takve intervencije nisu narušavale fizički integritet slike u cijelosti.³⁷⁰ Godine 1948., Wyroubal u dokumentacijskom kartonu Medulićeve *Bogorodice s djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem i sv. Franjom Asiškim* (**Kat. 29**), spominje: „(...) Očistio sliku. Kitao nisam, jer je naslaga boje vrlo tanka. Retuširao damar bojama, lakirao damarom“.³⁷¹ Poštujući fizički integritet slike, povijesnu slojevitost i estetsku vrijednost, Wyroubal je četrdesetih godina balansirao između pristaša „teške znanosti“ i zagovornika humanističkog pristupa umjetninama.

Premda se u dokumentaciji kontinuirano javljaju određeni restauratorski **postupci**, Wyroubal je svakom umjetničkom djelu pristupao na drugi način. Vratiti narušenu vizualnu cjelovitost te se usporedno brinuti o iskonskoj ideji kreatora umjetničkog djela, nije bio nimalo lak zadatak. Problemi koji su se javili na umjetninama zabilježenim u dokumentacijskim kartonima, obrađenima u ovome radu (**Kat. 1, Kat. 3, Kat. 4, Kat. 9, Kat. 16, Kat. 20, Kat. 24, Kat. 29, Kat. 30**) variraju u težini. Povremeno se javljaju napuknuća (**Kat. 16**) i iskrivljenja (**Kat. 4**) drvenih nositelja koji su izjedeni i deteriorirani crvotočinom (**Kat. 4**). Podloge, boje i lakovi, često se javljaju u stanju pucanja (**Kat. 29**) i tamnjenja, uprljani prašinom i drugim nečistoćama iz atmosfere. Sporadično se javljaju slučajevi mehaničkih oštećenja, kao što je zagrebenost boje (**Kat. 4**) te nabuhline podloge (**Kat. 16**). Neovisno o uzroku, gotovo svim navedenim djelima manjkaju pojedini dijelovi kao posljedica ljuštenja i otpadanja boje (**Kat. 20**). Temeljem navedenih oštećenja, Wyroubal se koristio dobro uvježbanim postupcima konzerviranja i restauriranja.

Shvaćajući važnost kurativnog konzerviranja kao elementarnog postupka zaštite umjetničkog djela, Wyroubal je prvo stabilizirao predmete ne bi li usporio procese njihova propadanja. Polazio bi od nositelja slike, bilo da je riječ o drvenom ili tekstilnom (tkanom)

³⁶⁹ Brojni su retuši, posljedica „stilskog restauriranja“ i potenciranja „estetske vrijednosti“ kao jedinog relevantnog faktora u restauriranju slika polovinom 19. stoljeća.

³⁷⁰ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 118.

³⁷¹ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 422)

nosaču. Stabilizaciju drvenih nosača izvodio je lijepljenjem dasaka, učvršćivanjem i konsolidacijom drva, zapunjujući crvotočne rupice kitanjem: „ (...) samo je još i daska jako izjedena crvotočinom pa je zakitana“.³⁷² Tekstilne se nosače saniralo krpanjem platna na mjestima većih rupa i oštećenja ili podstavljanjem novim platnom, kada je izvorno platno bilo oslabljeno i oštećeno. Nakon konsolidacije nositelja, Wyroubal bi prešao na čišćenje lica i poledine slike od prljavštine te uklanjanje prljavih, tamnih i oštećenih lakova. Uslijedili su radovi na slikanom sloju, koji je redovito čišćen od starih retuša, povremeno kitan na mjestima oštećenja preparacije te stabiliziran. Prije završnog lakiranja, Wyroubal je retuširao nedostajuće dijelove slikanog sloja sa željom postizanja vizualnog jedinstva, pridržavajući se okvira lakuna te na taj način poštujući vrijednost, fizički integritet slike te intenciju samog umjetnika.

Od korištenih **materijala**, Wyroubal spominje isključivo damar, kao vezivo za boje kojima je retuširao slike te za lakiranje slika (**Kat. 3, Kat. 16**). „Retuširao damar bojama, lakirao damarom“³⁷³, stoji u dokumentacijskom kartonu *Bogorodice s djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem i sv. Franjom Asiškim* (**Kat. 29**) iz 1948. godine. Usprkos pomanjkanju restauratorskih materijala i alata četrdesetih godina 20. stoljeća te nedostatnosti podataka o korištenim restauratorskim materijalima, možemo zaključiti da se u Wyroubalovoj radionici ipak radilo općeprihvaćenim materijalima. Damar³⁷⁴ je 1930. godine na prvoj internacionalnoj konferenciji restauratora u Rimu, prepoznat kao najbolji lak.³⁷⁵ Novi se tip laka odlikovao stabilnošću, reverzibilnošću i prilagodljivosti izvornim lakiranim slojevima.

Wyroubalov **pristup** umjetničkim djelima, već je četrdesetih godina bio izuzetno napredan. Premda u ovo vrijeme, formiranje laboratorija pri restauratorskoj radionici nije bilo ni u planu, Wyroubal je usvojio osnovne postulate „znanstvenog restauriranja“ privučen objektivnošću principa. Fuzijom „teške znanosti“ i strahopoštovanja prema povijesnoj slojevitosti umjetničkog djela, Wyroubal je stvorio svoje usmjerenje, kojeg će se držati do

³⁷² Kitanje je postupak punjenja manjih i većih oštećenja u slikanom sloju ili sloju preparacije, a ponekad se koristi i u svrhu zapunjenja crvotočnih rupica kako bi se ujednačila ravnina slike. (Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2014., str. 38.)

³⁷³ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 422); Premda Wyroubal, u svojim formularima nije specificirao preostale materijale koji su mu služili u restauratorskim zahvatima, znamo da je koristio tutkalo kao ljepilo u konsolidaciji i podljepljivanju slikanog sloja, kredno-tutkane smjese za kitanje te vosak.

³⁷⁴ Mastiks lak, koji je obilježio restauratorsku struku u 19. stoljeću, zamijenjen je u 20. stoljeću puno prihvatljivijim damar lakom. Damar lak, koristio se u prvoj polovici 20. stoljeća kao univerzalno sredstvo za restauriranje umjetnine. (Usp. Vokić, D. (2007/8.) *Čišćenje, lakiranje, pozlata, retuširanje: tehnologija i primjena u konzervatorsko-restauratorskim radovima*, 1. izdanje, Dubrovnik: Sveučilište u Dubrovniku., str. 51.)

³⁷⁵ Suučesnik konferencije i pionir konzervatorsko-restauratorske struke H. Ruhemann, preporučio je metodu dvoslojnog damar laka, kao najbolje rješenje zaštite slika. (Usp. Vokić, D., *nav. dj*, 2007/8., str. 89.)

kraja svoga radnog vijeka te će svoje metode prenijeti na svoje nasljednike. Wyrubalov pristup, najjasnije se vidi na primjeru retuša, odnosno rekonstrukcija manjkajućih dijelova slikanog sloja. Njegov primarni cilj bio je postići vizualno jedinstvo, ali ne pod cijenu falsificiranja i subjektivnog rekonstruiranja prikaza na osnovi pretpostavki. Štoviše, Wyrubal je takav način postizanja cjelovitosti indirektno osudio u dokumentacijskom kartonu slike *Krist u kući Marije i Marte (Kat. 24)*. „ (...) Cijela je slika puno skoro (?) bijelih retuša. Retuši učinjeni damar-bojom bez primjene ulja pobijelili su jer je ih damar rastvorio. Probnim čišćenjem ustanovilo se da ti retuši ne pokrivaju oštećena mjesta nego da su nanijeti zbog pojačanja plastike“, naveo je Wyrubal pa nastavio „Lak regeneriran (?) a svi ti bijeli retuši odstranjeni. Lakirano damarom“.³⁷⁶ U ovom slučaju, Wyrubal je očistio sliku od sviju nagrđujućih bijelih retuša što su nekoć u svojoj izvornoj formi bili u službi jačanja plastičnosti. Poštujući povijesnu slojevitost slike, Wyrubal je katkad ostavljao starije i kvalitetne retuše kao što je to primjerice uradio 1947. godine na slici *Krist s posljednjim bosanskim kraljem Tomaševićem (Kat. 3)*. „Djelomice skinuo i stare retuše/naime one, koji su jako potamnili“, zabilježio je u dokumentacijskom kartonu spomenute slike.³⁷⁷

Godina 1951., bila je prijelomna za Restauratorski zavod Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti jer je tada Zavod obogaćen novim alatom i materijalima potrebnim za restauraciju umjetnina. Već iduće godine, hrvatska konzervatorsko-restauratorska praksa, profitirala je odlaskom restauratora Ivice Lončarića u Italiju na stručno usavršavanje. Lončariću je 1952. godine subvencionirana šestomjesečna specijalizacija na *Središnjem institutu za restauriranje u Rimu*, a po povratku u Hrvatsku on je implementirao talijanska restauratorska iskustva u domaću praksu.³⁷⁸

Wyrubalovi restauratorski principi iz četrdesetih godina, senzibilitetom su odgovarali talijanskoj restauratorskoj školi, stoga nas ne čudi daljnja nadogradnja hrvatske konzervatorsko-restauratorske prakse iskustvima *Središnjeg institut za restauriranje u Rimu* tijekom pedesetih godina.³⁷⁹ Za razliku od engleske restauratorske škole koja je zastupala „*total retouching*“ i cjelovito čišćenje slika, talijanska i hrvatska restauratorska škola

³⁷⁶ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 762)

³⁷⁷ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 377)

³⁷⁸ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 189.

³⁷⁹ *Istituto centrale di restauro* u Rimu, restauratorski je zavod utemeljen 1939. godine u suradnji Giulia Carla Argana i Cesarea Brandija, kao prvog voditelja. Glavna zadaća Instituta, bila je briga za kulturno nasljeđe, temeljena na znanstvenoj osnovi. Argan i Brandi, ističu nužnost posjedovanja širokog spektra znanja svakog restauratora, što podrazumijeva umjetničku nadarenost, tehničku usavršenost i poznavanje povijesti. Kao i Wyrubalu, Arganu i Brandiju, cilj je bio postizanje vizualnog jedinstva slike. (Usp. Jokilehto, J., *nav. dj*, 2002., str. 413.)

primjenjivale su „umjereno čišćenje“ i „umjerene retuše“.³⁸⁰ U pregovoru izložbe Restauratorskog zavoda iz 1954. godine, članovi Wyroubalova Restauratorskog zavoda pri Akademiji objašnjavaju opasnosti kojima su izložene slike tijekom njihova čišćenja: „Pitanje skidanja potamnjenih zaštitnih premaza kod restauriranja umjetnina još nije konačno riješeno u svijetu, i stručnjaci zastupaju razna mišljenja u vezi s tim problemom. Mišljenje, da treba potpuno skinuti zaštitne namaze, koji prekrivaju pravu boju originala, ima danas u svijetu sve više pristalica. Međutim, princip je ovog Zavoda, da se namazi laka ne skidaju potpuno, jer 1. postoji opasnosti, da se skidanjem zaštitnog sloja laka skinu i lazure i 2. Zavod smatra, da ne treba umjetnini oduzeti svu „patinu“, jer tako potpuno očišćene neke umjetnine (naročito ikone) gube čar, koji je njihovoj ljepoti dodalo vrijeme“.³⁸¹

Rekonstrukcija manjkavog bojanog sloja, prema članovima Akademije, trebala je biti prepoznatljiva, reverzibilna i postojana jer svaka nova intervencija na slici predstavlja svojevrsno opterećenje za nju.³⁸² U Restauratorskom zavodu, poznavali su tri vrste retuša: „potpuni retuš, lokalni ton i šrafasti retuš. Lokalni ton najmanje zadovoljava principe restauriranja, jer je jako vidljiv i, ukoliko zahvaća veće površine slike, privlači oko i ometa cjelovit i potpun vizuelni doživljaj umjetnine. Potpuni retuš je u suprotnosti s jednim od postulata onodobnog restauriranja, po kojem oštećenja moraju biti retuširana tako, da ih stručnjak lako i brzo otkriva, a to je kod uspjelog potpunog retuša prilično otežano. Šrafastih retuša ima više vrsta: okomiti, kosi, mrežasti i t. d. Zavod smatra, da šrafasti retuš, tada opće prihvaćen u talijanskoj restauratorskoj praksi, najbolje omogućuje provođenje suvremenih principa restauriranja slike, jer se ovom tehnikom 1. može postići modelacija i diferencija tonova te tako sačuvati cjeloviti dojam originala, 2. najefikasnije rješava problem naknadnog potamnjenja retuša, jer izmjenični svijetlo-tamni potezi razbijaju retuširanu površinu i 3.

³⁸⁰ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 203-204.

³⁸¹ Skupina autora, *nav. dj*, 1954., str. 4.

³⁸² Prema H. Althöferu, postoji svega pet suvremenih metoda retuširanja: retuširanje „fragmentiranih“ slika, neutralno retuširanje, *tratteggio (rigatino)*, standardno retuširanje i „total retouching“. *Tratteggio* sustav retuširanja, Baldinijeva je invencija retuširanja koja podrazumijeva tanke vertikalne crtice (često intenzivnije boje od one koju se nastoji u konačnici dobiti) na koje se lazurno nanose boje. U trenutku kada se *tratteggio* izgubi pod lazurnim nanosima, završen je postupak retuša koji se ne vidi iz udaljenosti, ali se primjećuje iz neposredne blizine. *Rigatino* je rimska inačica *tratteggia*, postupak kojeg je osmislio C. Brandi u suradnji sa svojom suprugom između 1945. i 1950. godine na *Središnjem institutu za restauriranje* u Rimu. Smjer crtica, nije nužno vertikalna, već višesmjerna te sam retuš ostavlja isti utisak kao *tratteggio* – iz daljine je neprimjetan, dok je izbliza sasvim prepoznatljiv. (Usp. Knut, N. (1999.) *The restoration of paintings*, 1. izdanje, Köln: Könemann., str. 290-295.

otkrivaju oštećenja stručnjaka na prvi pogled, budući da je struktura retuša različita od poteza kista autora i strukture originala.“³⁸³

Premda je upotreba šrafastog retuša u Restauratorskom zavodu JAZU-a bila opće mjesto restauratorskih zahvata, u dokumentaciji obrađenoj u okviru ovog diplomskog rada, nije nađen niti jedan primjer postupka u dokumentaciji Zvonimira Wyroubala.

5. 2. Wyroubalov krug suradnika restauratora

Od svoga osnutka 1. siječnja 1948. godine, zadaće Restauratorskog zavoda Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, podrazumijevale su prikupljanje i restauriranje ugroženih umjetnina te njihovu prezentaciju stručnoj i široj javnosti.³⁸⁴ Veliki opseg djelatnosti na području čitave Hrvatske i dijela Jugoslavije, podrazumijevao je veće materijalne troškove te povećanje broja osposobljenih restauratora.³⁸⁵

U ovom ću se poglavlju dotaknuti suradnika restauratora Zvonimira Wyroubala koji su sudjelovali u konzervatorsko-restauratorskim aktivnostima Zavoda sve do Wyroubalova umirovljenja 1965. godine. Wyroubal je smatrao svojom dužnosti „da uputi mlade ljude u stručnu problematiku i naučne metode restauratorskog rada“³⁸⁶, stoga je 1948. godine započeo stručno ekipiranje Restauratorskog zavoda.

Valja napomenuti da stručna suradnja Zvonimira Wyroubala s inim restauratorima započinje već 1945. godine, kada mu se u okviru restauratorske radionice MUO priključila Antonija Košćević Tkalčić. Iste mu se godine, pridružuju Stanislava (Slavka) Dekleva³⁸⁷ koju je angažirao već krajem tridesetih godina na restauriranju nekolicine umjetnine te Jelena (Jelislava) Paladin-Bocarić.

³⁸³ Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 204.

³⁸⁴ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 237.

³⁸⁵ Isto.

³⁸⁶ Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 180.

³⁸⁷ Stanislava Dekleva, javlja se kao restauratorica krajem Prvog svjetskog rata, kada u suradnji s majkom Dragicom Deklevom uspješno vodi privatnu restauratorsku praksu. Obje su uživale Wyroubalovo povjerenje pa im krajem tridesetih godina povjerava „popravak niza najugroženijih vrijednih muzejskih slika“. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 90.); Dekleva je započela raditi u Muzeju za umjetnost i obrt, ne bi li po osnutku Restauratorskog zavoda 1948. godine, prešla zajedno s Wyroubalom u novu instituciju. Restauratorica štafelajnih slika i drvenih skulptura, boravila je 1957. i 1958. godine na studijskim putovanjima u Italiji. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 326.)

Na samom početku djelovanja Zavoda, spominju se uz Zvonimira Wyroubala samo dva imena: Stanislava Dekleva i Ivica Lončarić³⁸⁸. Iduće im se godine pridružio Josip Restek³⁸⁹ (1949. – 1950.), a narednih su godina uslijedila zaposlenja³⁹⁰: preparatora Radoslava Tepsera (1951. – 1955.), Vide Hudoklin (1952. – 1957.)³⁹¹, Leonarde Čermak (1952.)³⁹², Vere Hršak (1954. – 1955.)³⁹³, Brune Bulića (1955.)³⁹⁴, Ivana Tomljanovića (1956. – 1957.)³⁹⁵, Maria Kotlara (1957.)³⁹⁶. Uz Veru Hršak, u Laboratoriju za restauriranje rukopisa i arhivalija, radila je i Tatjana Ribkin od 1954. do 1964. godine kada je uređen prostor Središnjeg laboratorija za konzervaciju i restauraciju.³⁹⁷ Restauratori koji su kontinuirano radili s Wyroubalom u novoosnovanom Zavodu do Wyroubalovog umirovljenja, bili su: S. Dekleva, I. Lončarić, L. Čermak i B. Bulić.

Konzervatorsko-restauratorski radovi, provedeni u Restauratorskom zavodu JAZU, objavljivani su godišnjim izvješćima Akademije: „Ljetopisu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti“, „Izvještajima o radu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti“ te „Bulletinu Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti“.³⁹⁸ Navedene publikacije i prvi svezak „Spomenice u počast 40-godišnjice osnivanja Saveza

³⁸⁸ Ivica Lončarić, radio je u Zavodu od 1948. godine kao restaurator štafelajnih slika i drvene skulpture. Boravio je u Italiji u nekoliko navrata (1952., 1957. i 1958. godine) sa svrhom stručnog usavršavanja. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 327.)

³⁸⁹ Josip Restek, hrvatski je slikar, grafičar, povjesničar umjetnosti i restaurator u Zavodu od 1949. do 1950. godine. Nakon kratke restauratorske epizode, posvetio se zanimanju predavača. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 328.)

³⁹⁰ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 148-150.

³⁹¹ Akademska slikarica, sveučilišna nastavnica i restauratorica Vida Hudoklin, radila je u Restauratorskom zavodu od 1952. do 1957. godine, a dužnosti je razriješena zbog odlaska u Ljubljanu gdje je posvetila nastavničkom poslu. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 327.)

³⁹² Lela Čermak, restauratorica je štafelajnih slika i polikromirane drvene skulpture pri Restauratorskom zavodu od 1952. godine. Boravila je u nekoliko navrata na stručnom usavršavanju u Engleskoj (1955., 1956. – 1957. god.) te u Francuskoj (1960.). Godine 1964., zamijenila je Wyroubala na mjestu upraviteljice Restauratorskog zavoda te je bila članica Društva konzervatora Hrvatske i Saveza konzervatora SFRJ. Cijenjena u stručnim krugovima, Čermak je sudjelovala u brojnim povjerenstvima te je organizirala nekoliko restauratorskih izložbi. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 326.)

³⁹³ Vera Hršak se bavila restauriranjem arhivskog i bibliotečnog gradiva. Poput ostalih restauratora i ona je boravila u nekoliko navrata u inozemstvu (Engleska i SAD). Objavljivala je radove i sudjelovala u stručnim skupovima. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 327.)

³⁹⁴ Bruno Bulić, hrvatski je slikar bogatog opusa te restaurator pri Restauratorskom zavodu od 1955. godine. Bavio se restauracijom štafelajnih i zidnih slika te je boravio u Beču 1962. godine na tromjesečnom stručnom usavršavanju. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 326.)

³⁹⁵ Ivan Tomljanović, hrvatski je slikar i restaurator koji pristupa Zavodu 1956. godine. Nakon kratkog radnog vijeka u Zavodu, Tomljanović prelazi 1957. godine u restauratorsku radionicu Instituta JAZU u Zadru te ostaje raditi u toj instituciji sve do svojeg umirovljenja. Tomljanović se posvetio restauriranju freski, a na studijskim putovanjima je bio čak nekoliko puta: u Ohridu (1952.), u Italiji (1957.), u Engleskoj (1958.). (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 328.)

³⁹⁶ Poput Tomljanovića, Kotlar je kao restaurator radio isprva (1957.) u Restauratorskom zavodu u Zagrebu, kako bi potom dobio premještaj u Zadar. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 327.)

³⁹⁷ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 328.

³⁹⁸ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 154.

komunista Jugoslavije 1919 – 1959“ iz 1960. godine, upotpunjuju sliku o radu Restauratorskog zavoda.

Budući da je Jugoslavenska akademija preuzela zadaću zaštite kulturne baštine sa područja cijele zemlje, od samih početaka rada Restauratorskog zavoda, sljedbenicima i suradnicima Zvonimira Wyroubala, bio je obvezan trojedni terenski rad.³⁹⁹ Jednom godišnje restauratori su priskakali upomoć riječkom, splitskom, dubrovačkom i zagrebačkog konzervatorskom zavodu, evidentirajući i dokumentirajući najugroženije umjetnine s tih područja. Inicijalni interes Zavoda za umjetnine vrijedne prezentacije u Staroj i Modernoj galeriji, uskoro se proširio na cijeli fundus hrvatskih sakralnih i javnih ustanova te onih u privatnom vlasništvu. Pod direktivom upravitelja pokrajinskih konzervatorskih ureda, restauratori su popisivali, pregledavali umjetnine, utvrđivali hitnost intervencija, pretpostavljali vrijeme nužno za njihov popravak te u konačnici restaurirali najoštećenije umjetnine. U improviziranim restauratorskim radionicama, pod pritiskom vremena i s malo materijala na raspolaganju, njihove hitne restauratorske intervencije, nerijetko su se svodile na najhitnije intervencije.⁴⁰⁰ Oštećeni artefakti od posebne estetske i povijesne vrijednosti, osposobljavali su se za transport u Restauratorski zavod u Zagrebu.

Wyroubalovi suradnici, osim što su pridržavali njegovih principa, metoda i restauratorskih postupaka, usvojili su svijest o potrebnj edukaciji mlađih naraštaja restauratora radi boljitka i napretka struke. Nakon Wyroubalova umirovljenja 1965. godine, Leonarda Čermak nastavila je program stručnog usavršavanja mladih restauratora s područja Hrvatske i okolnih zemalja.⁴⁰¹ Pripravnici i volonterima, pomagali su usvojiti praktična znanja Lela Čermak, Stanislava Dekleva i Ivo Lončarić.

Nedvojbeno, svim navedenim aktivnostima, restauratori su utjecali na razvoj konzervatorsko-restauratorske struke. Možda najveći doprinos formiranju suvremene restauratorske prakse u Hrvatskoj, Wyroubalovi su sljedbenici dali predstavljanjem, usvajanjem i implementacijom inozemnih iskustava.

U prethodnom poglavlju, bilo je riječi o zaslugama restauratora Ivica Lončarića koji je u više navrata posjetio Italiju u svrhu stručnog usavršavanja (1952., 1957., 1958.). O njegovom doprinosu unapređenju prakse, pisao je Vinko Zlamalik šezdesetih godina: „ Pošto je izvršena

³⁹⁹ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 163.

⁴⁰⁰ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 165.

⁴⁰¹ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 176.

rekonstrukcija podloge, manjkavi su dijelovi slika vješto nadomješteni crtkanim retušima, koji su koloristički maksimalno usklađeni s originalnim sačuvanim namazom, a istovremeno daju promatraču jasnu predodžbu o rekonstruiranim površinama. Taj je način retuširanja prvi kod nas primijenio Ilica Lončarić po završetku svoje specijalizacije u Italiji, a uz njega su ga počeli primjenjivati i ostali stručnjaci Restauratorskog zavoda JAZU u Zagrebu⁴⁰². Ivan Tomljenović, još jedan od restauratora sljedbenika Zvonimira Wyrwabala, upoznao se 1952. godine s principima rada na freskama u Ohridu, da bi par godina poslije (1957.) s Ivanom Lončarićem i Stanislavom Deklevom pošao na studijsko putovanje u Italiju. S austrijskom restauratorskom školom, upoznao se Bruno Bulić za vrijeme svog tromjesečnog boravka u Beču 1962. godine.⁴⁰³

Najangažiranije restauratorice Zavoda, Leonarda Čermak i Vera Hršak, provele su 1955. godine šest mjeseci u Londonu, radeći u najprestižnijim kulturnim ustanovama poput: Courtald instituta, Instituta za arheologiju, Nacionalne galerije i Državnog arhiva.⁴⁰⁴ Nadalje, na drugom studijskom putovanju na prijelazu iz 1956. u 1957. godinu, Čermak je posjetila laboratorij za prirodosna istraživanja Britanskog muzeja, restauratorske radionice *Victoria and Albert Museum* i restauratorsku radionicu *Tate Gallery*.⁴⁰⁵ Najdragocjenije, bilo je iskustvo na Institutu za umjetnost Courtald gdje se Leonarda Čermak, upoznala s različitim metodama, postupcima zaštite i novim materijalima koji u Hrvatskoj još uvijek nisu bili poznati ni dostupni.

Temelj svake intervencije na umjetnini, bio je mikroskopski pregled artefakata bez kojeg je prema Leonardi Čermak: „nemoguće donijeti bilo kakav zaključak o stanju i tehnici slike“.⁴⁰⁶ Usporedno u Hrvatskoj, prakticirala se metoda vizualnog pregleda umjetnine koja uz nedvojbeno važno iskustvo restauratora, nije mogla pružiti potpuni uvid u stanje umjetnine, stoga Lela Čermak ukazuje na nužnost posjedovanja mikroskopa u Zavodu. Prirodosna metode u Courtald institutu, podrazumijevale su izrade mikropresjeka, mikrokemijsku i spektrografsku analizu pigmenta i veziva te mikrofotografiju.⁴⁰⁷ Sve

⁴⁰² Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 189.

⁴⁰³ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 189.

⁴⁰⁴ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 191.

⁴⁰⁵ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 195.

⁴⁰⁶ Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 191.

⁴⁰⁷ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 191.; Prirodosna metode koje podrazumijevaju izrade mikropresjeka, mikrokemijsku i spektrografsku analizu pigmenta i veziva te mikrofotografiju, danas prethode svakom zahtjevnijem konzervatorsko-restauratorskom zahvatu. Kao primjer može poslužiti slika *Ponizne Bogorodice* (SG-22) s laboratorijskim izvješćem identifikacije pigmenta te utvrđivanja redoslijeda boja i broja slikanih slojeva.

navedeno, pomoglo je povjesničarima umjetnosti i restauratorima u otkrivanju povijesnih slojeva i naknadnih intervencija, autentičnosti i preciznijem atribuiranju djela.⁴⁰⁸ Alternativni načini otkrivanja materijala izvornog slikanog sloja, preslika i krivotvorina, bila su snimanja u infracrvenom i ultraljubičastom dijelu spektra. Izlaganje umjetnine novim metodama istraživanja nije bilo štetno po sam predmet, a ni troškovi tih istraživanja nisu bili skupi za domaće prilike.

Wyroubal je podučio restauratore važnosti fotografske dokumentacije u konzervatorsko-restauratorskim intervencijama, dok je Leonarda Čermak osnažila važnost fotografiranja sviju obveznih faza te snimanje radova pod bočnim svjetlom uz kojeg je bilo moguće vidjeti sve neravnine na slici poput nabuhlina i krakelira.⁴⁰⁹

Pomagala poput „toplinskog stola“⁴¹⁰ i „električnog glačala“, oduševila su Leonardu Čermak. Posjedovanjem prvog izuma, restauratorima Zavoda bilo bi olakšano dubliranje mnoštva slika koje su čekale na rentoalažu i sanaciju savijenih ljuskica slikanog sloja.⁴¹¹ Platna su se na „toplinskom stolu“, zahvaljujući vakuumskoj pumpi i ovojnici uz pomoć dodatka veziva konsolidirala i ravnala te su se rentoalaže mogle izvoditi bez rizika oštećenja slike. „Električno glačalo“ ili „restauratorska peglica“ s mogućnošću regulacije topline, koristilo se za ravnjanje deformiranih ljuskica te podljepljivanje slikanog sloja. Nažalost, invencije ovog tipa, bile su još uvijek preskupe za zemlju koja nije imala ni prirodoslovni laboratorij pri Restauratorskom zavodu.⁴¹² U mnoštvu novih izuma koji su poboljšali i ubrzali restauratorske postupke u Engleskoj, našla se i ručna prskalica kojom su restauratori nanosili završni sloj laka. Usprkos skromnim financijskim subvencijama koje je država ulagala u sektor kulture te nemogućnostima pribavljanja suvremenih restauratorskih alata i materijala, ipak, iskustva Leonarde Čermak od neprocjenjive su važnosti za razvoj konzervatorsko-restauratorske struke. Predstavljanjem suvremenih metoda i postupaka zaštite hrvatskoj

⁴⁰⁸ Mikroskopskim analizama moguće je otkriti kojim se slikarskim materijalima pojedini umjetnik koristio što ponekad olakšava datiranje i atribuiranje artefakata.

⁴⁰⁹ Leonarda Čermak je propagirala fotografiranje umjetnina „bočnim osvjetljenjem“ kojim se zorno vide sve nepravilnosti na površini umjetnine. Znanje o spomenutoj tehnici, usvojila je u Courtald institutu u Londonu. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 191.)

⁴¹⁰ Toplinski stol (eng. *heat table*), konstruirao je 1948. godine Stephen Rees Jones sa Švicarskog instituta za istraživanje umjetnosti u Zürichu. Dugo je vremena bio najvažnija sprava korištena za dubliranje oštećenih tkanina. Vakumski ovitak, koristio se za zagrijavanje slike. Toplinski stol je sačinjen od dvije velike željezne „pegle“, nadograđene s izlaznim vodovima za propuštanje topline. (Usp. Knut, N., *nav. dj*, 1999., str. 138.)

⁴¹¹ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 192.

⁴¹² Osim „toplinskog stola“, Stephen.- Jones konstruirao je i stol za lijepljenje dasaka napuklih drvenih nositelja.⁴¹² Takav bi stol bio odlična investicija za spašavanje originalnih nositelja slika starih majstora, mislila je Čermak. U svrhu očuvanja ravne površine drvenog nositelja, Englezi su se koristili parketažom od aluminijskih prečki, koje su bile nadasve skupe za hrvatske prilike. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 196.)

restauratorskoj zajednici, potaknuta je kolektivna težnja za osnivanjem prirodnoznastvenog laboratorija u Hrvatskoj.

Leonarda Čermak u Londonu se upoznala s cjelovitom konzervatorsko-restauratorskom djelatnošću koja osim skupocjenih materijala i suvremenih restauratorskih izuma, podrazumijeva relacije između svih stručnjaka involviranih u zaštitu umjetničkog predmeta i postupke rada navedene u konzervatorsko-restauratorskoj dokumentaciji. Sputani financijama, hrvatski su restauratori mogli usvojiti barem pokoji postupak rada na slikama i svijest o nužnoj suradnji konzervatora-restauratora, povjesničara umjetnosti i prirodnjaka.

Konzervatorsko-restauratorska struka u Engleskoj, podrazumijevala je podjelu zaduženja između stručnjaka raznorodnih znanstvenih područja. Dok su fizičari i kemičari pridonosili projektu vršenjem prirodnoznastvenih analiza, povjesničari umjetnosti su prikupljali sve dostupne podatke o umjetninama te su u konačnici restauratori, sintezom prikupljenih informacija, odabrali adekvatne postupke zaštite i provodili ih u djelo.⁴¹³ Leonarda Čermak, oduševila se suradnjom engleskih znanstvenika, podjelom rada koja omogućuju restauratoru potpunu posvećenost istraživanju restauratorskih tehnika, metoda i najboljih postupaka zaštite te neopterećenošću potrošnjom restauratorskog materijala. Prema Leonardi Čermak, ograničenja nije bilo ni po pitanju vremena utrošenog u restauratorske radove. Dajući prednost kvaliteti u odnosu na kvantitetu, ispunjavanje dokumentacijskih formulara i sami restauratorski zahvati na pojedinim umjetninama u Engleskoj, trajali su i po nekoliko mjeseci.⁴¹⁴ Impresije Leonarde Čermak, engleskom konzervatorsko-restauratorskom strukom, bile su generalno pozitivne. Čermak je, doduše izričito odbila engleski pristup tzv. jednoličnog „totalnog čišćenja“ umjetnine koji se suprotstavljao talijanskom i hrvatskom principu „umjerenog čišćenja“. ⁴¹⁵

Praksa u Hrvatskoj pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća nije se suviše razlikovala od engleskog modela rada. Naime, radovi na pojedinim umjetninama iz Strossmayerove galerije poput cjelovite konzervatorsko-restauratorske intervencije Brune Bulića na slici *Krunjenje Bogorodice* (**Kat. 12**), trajali su od veljače 1954. do svibnja 1957. godine. Cjelovitih i dugotrajnih je intervencija doduše, bilo znatno manje nego minimalnih kurativno-

⁴¹³ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 193.

⁴¹⁴ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 196.

⁴¹⁵ Izvješća Lele Čermak u „Bulletinu Instituta za likovne umjetnosti JAZU“, od neprocjenjive su važnosti za razvoj konzervatorsko-restauratorske struke u Hrvatskoj. Ne začuđuje nas stoga, promocija Lele Čermak u ravnateljicu Restauratorske radionice (Zavoda) 1964. godine, na izmaku karijere njezina mentora Zvonimira Wyroubala. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 161.)

restauratorskih zahvata pred izlaganja na izložbama. Premda je hrvatska restauratorska škola propagirala talijanski princip „umjerenog čišćenja“, često se u praksi on kao takav nije poštivao.⁴¹⁶

Pred kraj svoga radnoga vijeka, Zvonimir Wyroubal je pisao: „Broj stručnih radnika se je povećao. Smješten je u mnogo prikladnijim prostorijama, što ih je Jugoslavenska akademija izgradila za tu svrhu. Bolje je opskrbljen alatom i materijalom, pa se u zavodu sada radi pod povoljnijim radnim uvjetima, no u širinu se nije razvijao.“⁴¹⁷ Hoće li se i u kojoj mjeri, navedena iskustva, spoznaje, noviteti metodologije i tehnologije restauratorske struke primijeniti u Restauratorskom zavodu JAZU, saznat ćemo kroz dokumentacijske formulare Zavoda koji se čuvaju u Hrvatskom restauratorskom zavodu i Arhivu Strossmayerove galerije.

5. 2. 1. Metodologija i tehnologija konzervatorsko-restauratorske struke u okviru radionice Restauratorskog zavoda Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti

U ovom poglavlju, biti će riječi o grupi mladih restauratora koji su pod vodstvom Zvonimira Wyroubala djelovali u restauratorskoj radionici Restauratorskog zavoda pri Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti. Postavljen vremenski okvir, podrazumijeva razdoblje od osnutka Restauratorskog zavoda do osamdesetih godina 20. stoljeća kada dolazi do mijena u sastavu i dinamici rada Zavoda. Budući da je aktivnosti Zvonimira Wyroubala, posvećeno cijelo prethodno poglavlje, njegove će intervencije biti izuzete iz ove rasprave. Temeljem popisivanja sviju konzervatorsko-restauratorskih intervencija na trideset pet odabranih i katalogiziranih umjetnina u ovome radu, formirana je tablica djelovanja restauratora zabilježenih u dokumentacijskim obrascima koji odgovaraju postavljenom vremenskom okviru (Tablica 1). U fokusnu skupinu spadaju restauratori: Stanislava Dekleva, Ivica Lončarić, Leonarda Čermak, Bruno Bulić, Vida Hudoklin i Ivan Tomljanović. Tablica prikazuje broj restauratorskih intervencija sviju restauratora koji su radili na slikama što su odabrane kao predmeti proučavanja u okviru diplomskog rada. Datumi započinjanja konzervatorsko-restauratorskih radova, uzeti u obzir u svrhu statističke obrade podataka. Rezultati istraživanja pokazuju brojeve restauratorskih intervencijama na slikama iz Strossmayerove galerije u određenim dekadama: Stanislava Dekleva restaurirala je jednu umjetninu četrdesetih godina i pet umjetnina pedesetih godina; Ivo Lončarić restaurirao je

⁴¹⁶ Kao primjer „totalnog čišćenja“ umjetnine, predstavlja više puta restaurirana slika *Krist pada pod Križem* (SG-296).

⁴¹⁷ Sunara, S.-M., *nav. dj.*, 2017., str. 150.

sedam umjetnina pedesetih godina, tri umjetnine šezdesetih godina i četiri umjetnine sedamdesetih godina; Lela Čermak je restaurirala dvije umjetnine pedesetih godina, i po jednu umjetninu šezdesetih i sedamdesetih godina; Bruno Bulić je restaurirao dvije umjetnine pedesetih godina i jednu umjetninu šezdesetih godina; Vida Hudoklin izvršila je četiri intervencije pedesetih godina; Ivica Tomljanović restaurirao je jednu sliku pedesetih godina.

Svi navedeni restauratori postat će vjesnici promjena što su zahvatile restauratorsku radionice Zavoda pedesetih godina 20. stoljeća te će utjecati na pozitivan trend ubrzanog napretka konzervatorsko-restauratorske struke u Hrvatskoj. Od presudne su važnosti, kontakti nove generacije restauratora, nositelja boljitka i promjena, s inozemstvom otkud dolaze:

1. Svijest o usustavljenom i temeljitom dokumentiranju konzervatorsko-restauratorskih zahvata
2. Spoznaje o novim restauratorskim materijalima i alatima;
3. Razni postupci retuša poput „šrafastog retuša“ ili *tratteggia*;
4. Ideja i praksa formiranja stručne komisije koja sudjeluje u određivanju metoda i nadziranju konzervatorsko-restauratorskih zahvata.

Iz izvješća o studijskim boravcima u inozemstvu te usporedbama stranih modela s praksom u Restauratorskom zavodu, zaključujemo da su naši restauratori slijedili europske metode i postupke te su se koristili istim materijalima. Studij restauracije kao takav nije postojao ni u velikim europskim metropolama, stoga su se inozemni restauratori jednako kao i hrvatski, učili praktičnom radu u radionicama velikih muzeja i galerija.

5. 2. 2. Prednosti i nedostaci dokumentacije Restauratorskog zavoda JAZU

U kontekstu priče o suvremenim restauratorskim materijalima i počecima njihove sustavne bilježenja pedesetih godina, moramo još jedanput spomenuti Leonardu Čermak. Po povratku iz Londona, Čermak je pokrenula trend sustavnog uvođenja svih relevantnih informacija u Wyroubalove dokumentacijske formulare što su se koristili sve do osamdesetih godina 20. stoljeća. Za razvoj će se struke, pokazati vrlo korisnim popunjavanje rubrika što su se odnosile na upotrijebljene materijale i postupke poredane kronološkim redom. Restauratori će sve revnije popunjavati formulare, što će omogućiti točnu rekonstrukciju zahvata.

Paradoksalno, Čermak je usprkos navođenju inih restauratora na evidentiranje svake faze intervencija na umjetninama, ispunjavala dokumentacijske obrasce najmanje pedantno. Dokaz

koji potvrđuje ovu pretpostavku, dokumentacijski je formular slike *Madona s Djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem i anđelom* (**Kat. 8**).⁴¹⁸ Čermak je u ovom slučaju, djelomično unijela osnovne podatke o umjetnini da bi ostatak formulara ostavila potpuno praznim. Nažalost, prva i posljednja intervencija na ovoj slici, zahvat je Leonarde Čermak koji je nemoguće rekonstruirati vizualnim pregledom zbog nedostatka podataka. Ipak, na temelju dokumentacijskog kartona slike *Nevjerni Toma* (**Kat. 33**), možemo s preciznošću utvrditi redoslijed provedenih restauratorskih postupaka Leonarde Čermak.⁴¹⁹ Usporedimo li listu provedenih zahvata na trećoj stranici (**Slika 15**) s popisom upotrijebljenih materijala na četvrtoj (**Slika 16**), zaključiti ćemo kako je Čermak tutkalom („keljem“) podlijepila odignute slojeve boje, očistila sliku alkoholom i terpentinskim uljem pa kitom zakitala nedostatke. Uslijedilo je retuširanje slike šrafastim akvarelnim retušem te lakiranje damar lakom. U opusu Lele Čermak, nailazimo na još jedan zanimljiv primjer konzervatorsko-restauratorske intervencije. Riječ je o vrlo oštećenoj slici *Bogorodice na prijestolju* (**Kat. 14**) koja je prvi puta restaurirana 1937. godine u radionici Ferda Goglije.⁴²⁰ Radove Lele Čermak iz 1968. godine, vodimo kao drugu restauratorsku intervenciju, međutim, povlačeći paralele između Gogline intervencije i zatečenog stanja šezdesetih godina, uočiti ćemo nepodudarnosti. Godine 1937., Ferdo Goglia donosi opis zatečenog stanja slike u vrlo lošem stanju. Prema njegovim navodima, zaključujemo kako je neparketirana slika obilno izjedena crvotočinom te primarno konzervirana papirom. Goglia buši i puni „keljem“ šuplja mjesta na slici, glača naboranu površinu te skida zaštitne papire prethodne, neevidentirane intervencije (**Slika 17**). Učvrstivši sloj preparacije, zakitao je osamdeset jednu rupu nakon čega je uslijedio retuš i završni firmis. Čermak vizualnim pregledom utvrđuje da je jedna od triju dasaka koje su činile nosač slike, skraćena za dva centimetra te da je slika loše parketirana (**Slika 23**). Evidentno je u međuvremenu nama nepoznat restaurator intervenirao na slici, loše uradivši parketažu i skrativši jedan od segmenata nosača za dva centimetra.⁴²¹ Čermak je konsolidirala nosač, nanovo parketirala sliku, konzervirala sloj podloge i boje te uklonila obilne preslike koji su se širili s područja lakuna na još uvijek dijelom sačuvan originalan slikani sloj (**Slika 18**). Nadalje, skinula je sve ostatke tamnog, toniranog laka koji je bio u službi postizanja „galerijskog tona“, odnosno „starosne vrijednosti“. ⁴²² Nažalost, slučaj *Bogorodice na*

⁴¹⁸ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (registarski broj umjetnine 452/72)

⁴¹⁹ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (registarski broj umjetnine 418)

⁴²⁰ Iz arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 102 SG 102)

⁴²¹ Iz arhiva Strossmayerove galerije (531: ZAG 102 SG 102)

⁴²² Isto.

prijestolju (**Kat. 14**), nije izoliran primjer lakuna u konzervatorsko-restauratorskoj dokumentaciji.

Na još jednom u mnoštvu takvih primjera, radio je od 1954. do 1957. godine restaurator Bruno Bulić. U dokumentacijski formular slike *Krunjenje Bogorodice* (**Kat. 12**), pod „Primjedbe restauratora“ Bulić navodi: „Trebalo bi ispitati zabilješke prijašnjih restauratora ukoliko postoje, kojim je načinom obnovio tu sliku. Izgleda da su restauratorski zahvati bili mnogobrojni, a naročito na pozadini“ (**Slika 25**).⁴²³ Danas bilježimo sveukupno četiri konzervatorsko-restauratorska zahvata na ovoj umjetnini, međutim, samo je jedan, Goglijin prema dokumentaciji prethodio Bulićevoj intervenciji. Već je Goglia 1938. godine vizualnom metodom utvrdio loše stanje mnogostruko retuširane slike, ali njegovi standardni restauratorski postupci nisu polučili dugoročne rezultate.⁴²⁴ Ne možemo sa sigurnošću govoriti o konzervatorsko-restauratorskim radovima provedenim od 1937. do 1954. godine jer za to nemamo pisanih dokaza. S druge strane, na temelju sakupljene dokumentacijske građe u kontekstu ovog diplomskog rada, možemo zaključiti da su Bulićeva izvješća najiscrpnija i metodološki najorganiziranija. Bulić daje vrlo temeljite opise zatečenog stanja pa tako određuje „stupanj trošnosti“, s preciznošću određuje vrstu drvenih i tekstilnih nosača te utvrđuje razloge mehaničkih oštećenja (**Slika 22**). Bulić kronološki navodi postupke s kojima uparuje odgovarajuće restauratorske materijale nužne za njihovu provedbu (**Slika 24**).⁴²⁵

Uobičajeni restauratorski postupci Brune Bulića i ostalih djelatnika Restauratorskog zavoda podrazumijevali su u prvom redu konsolidaciju drvenih podokvira i mehaničko restauriranje drvenih i platnenih nositelja. To je podrazumijevalo skidanje slika na platnu sa starih podokvira, odstranjivanje zaštitnih letvica uokolo slike, uklanjanje starih te izvođenje novih

⁴²³ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 1090)

⁴²⁴ Goglijine standardne metode podrazumijevaju: bušenje mjehura nabuhlina, uštrcavanje kelja i peglanje površine slike, kitanje manjkavih dijelova, retuširanje te ponovno lakiranje slike. Iz arhiva Strossmayerove galerije (531: ZAG 63 SG 63)

⁴²⁵ U konkretnom slučaju primijenio je slijedeće postupke:

1. Dizanje okvira i temeljito čišćenje od prašine i krednih odpadaka
2. Ljepljenje napukle daske
3. Ponovno uokvirivanje
4. Ljepljenje svilenog papira na nabrekline boja, voskom
5. Generalno čišćenje terpentinom površine (mekšanje boje)
6. Odstranjivanje nabrekline (Inekcije voska i venecij. terpentina – peglanje)
7. Čišćenje slike terpentinom i alkoholom 10:3
8. Kitanje
9. Akvarel retuša
10. Lagani damar lak
11. Akvarel retuša i uljena retuša
12. Završni damar lak

(Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 1090))

parketaža na slikama na drvu i rentolaža na slikama na platnu. Po završetku mehaničkog restauriranja, uslijedili bi kemijski tretmani crvotočinom izjedenih drvenih nosača. Iza dezinfekcije nositelja, uslijedilo je krpanje pukotina te konzerviranje poledine slike voskom, odnosno venecijanskim terpentinom i damarom. U slučaju slika na platnu, ponekad bi se provodilo podstavljanje slike novim platnom (rentolaža) na novu tkaninu nakon čega bi uslijedilo njezino napinjanje na novi okvir. Napokon, uslijedile bi rekonstrukcije oštećene preparacije, slikanog sloja te postavljanje novih slojeva laka.

U slučajevima pucanja boje i krakelira, restauratori bi nastojali konsolidirati pukotine mješavinom voska, venecijanskog terpentina i kolofonija. Problem nabuhlina na slikama na drvu, rješavao se uštrcavanjem otopine tutkala (kelja), njihovim polijepljivanjem i ravnanjem toplom peglom ili špahtlom. Restauratori bi očistili sliku od prljavštine i starih lakova koji su remetili estetski doživljaj slikarske cjeline. Jesu li uklanjali patinu, ne saznajemo iz dokumentacije jer se ona kao takva ne spominje u formularima. Nakon odstranjivanja laka, uslijedilo je uklanjanje starih retuša koji su promijenili ton i zakita koji su raspucali. Sva oštećenja nanovo su zakitana i retuširana, slika je lakirana damar lakom prije retuširanja. Nakon dovršenih radova postavljao se još jedan sloj završnog, zaštitnog laka.⁴²⁶

Radi dodatnog pojašnjenja, upotrijebljen restauratorski materijali pri svakoj intervenciji, izdvojeni su u posebnoj rubrici. Materijali koji predstavljaju opće mjesto u onodobnim restauratorskim intervencijama su: terpentin, venecijanski terpentin, alkohol („špirit“, žesta, etilni alkohol), kolofonij, damar, tutkalo, vosak, benzin, octena kiselina, laneno ulje, voda, bolonjska kreda, pik-papir, bugaćica, akvarelne i uljane boje. Na popisu materijala našli su se i materijali poput: vate, drvenih letvica i okvira, svilenog papira, čavala, bijele krpice za glačanje, krpice za brisanje prašine i mnogi drugi.⁴²⁷

Primjenu postupka šrafastog retuša ili *tratteggia*, Restauratorski zavod duguje Ivici Lončariću. S obzirom da je o tehnici *tratteggia*, bilo riječi u prethodnom poglavlju, sasvim je bespotrebno ponovno isticati prednosti ovakve metode retuširanja u odnosu na prethodno korištene. Lončarić će u svojim izvješćima spomenuti metodu šrafastog retuša dva puta u

⁴²⁶ Sinteza najčešćih postupaka mehaničkog i slikarskog restauriranja, urađena je temeljem komparacije Tomljanovićeve restauratorske dokumentacije iz 1957. godine (kartoteka 1069.), Bulićevog formulara slike *Korandela* (SG-421) i *Svete Obitelji* (SG-105) te Lončarićevog izvješća na temu radova provedenih na slici *Bogorodica s Djetetom i sv. Kuzmom i Damjanom* (SG-48).

⁴²⁷ Popis najčešće korištenih restauratorskih kemikalija i alata, stvoren je komparacijom sviju dokumentacijskih kartona koji odgovaraju zadanom vremenskom okviru od 1950-ih do 1980-ih godina.

sklopu izvješća o restauriranju dvostranog raspela (**Kat. 5, Kat. 6**)⁴²⁸. U brojnim drugim restauratorskim izvješćima, Lončarić neće definirati koju metodu retuša koristi niti u kojem obimu. Od sviju restauratora Zavoda, Lončarić se na osnovu odabrana trideset pet primjera iz Strossmayerove galerije, pokazao najproduktivnijim konzervatorom-restauratorom. Sa sedam provedenih intervencija pedesetih godina, tri intervencije iz šezdesetih i četiri zahvata u sedamdesetim godinama, daleko prednjači pred ostatkom kolektiva Zavoda (**Tablica 1**). Usprkos nepobitnoj predanosti popunjavanju restauratorskih obrazaca, nečitljivost njegova rukopisa značajno otežava razumijevanje pojedinih intervencija (**Slika 27**).

Godine 1951., u Restauratorski zavod Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, dolazi prva veća pošiljka restauratorskog materijala i opreme. Ljubo Babić, krajem godine navodi da „iz inozemstva [je] nabavljena veća količina boja, kemikalija i slikarskog pribora“.⁴²⁹ Usprkos tome, restauratorski se materijal nastavio štedljivo koristiti kao i u ratno doba, jer se na nedostatne subvencije Republičkog zavoda čekalo dugo. Prema pripravniku Dobroševiću, koji se educirao u Zavodu polovinom pedesetih godina, sami restauratori su ponekad financirali nabavku potrebne opreme.⁴³⁰

5. 2. 3. Komisija za restauriranje umjetnina Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti

Premda već četrdesetih godina sporadično bilježimo djelovanje neslužbeno oformljenih povjerenstava, komisija za pregled umjetnina predloženih za restauriranje, spominje se po prvi puta u „Izveštaju o radu Jugoslavenske akademije za 1952. godinu.“⁴³¹ Komisija se sastojala od renomiranih stručnjaka poput Ljube Babića⁴³², Zvonimira Wyroubala, Krste Hegedušića⁴³³, Vanje Radauša⁴³⁴, Marijana Detonija⁴³⁵, Sige Summerekera i Ane

⁴²⁸ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (registarski broj umjetnine 448/72 i 449/72).

⁴²⁹ Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 147.

⁴³⁰ Obavljajući potajice restauratorske radove za crkvenjake, zarađivali su novac koji bi na svojim studijskim putovanjima trošili u inozemnim prodavaonicama restauratorske opreme. (Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 179.)

⁴³¹ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 171.

⁴³² Ljubo Babić (1890.-1974.), hrvatski je slikari povjesničar umjetnosti koji je postao direktorom Strossmayerove galerije starih majstora 1947. godine. Rektorom Akademije likovnih umjetnosti postao je 1956. godine te je bio glavni urednik Bulletina JAZU. (Usp. Uskoković, J. (1983.) „Ljubo Babić“, *LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD MIROSLAV KRLEŽA*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=953>)

⁴³³ Krsto Hegedušić (1901.-1975.), hrvatski je slikar i grafičar koji od 1948. godine postaje redovitim članom JAZU. Tajnikom Odjela za likovne umjetnosti bio je od 1951. do 1956. godine. Potaknuo je izlaženje časopisa Bulletin 1953. godine te osnivanje Arhiva za likovne umjetnosti i Kabineta grafike. (Usp. Flego, V. (2002.) „Krsto Hegedušić“, *LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD MIROSLAV KRLEŽA*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=56>)

⁴³⁴ Vanja Radauš (1906.-1975.), hrvatski je kipar, slikar, pjesnik te profesor na Akademiji likovnih umjetnosti od 1945. do 1969. godine. (Vujčić, D., Martina, K., (2015.) „Vanja Radauš“, *LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD MIROSLAV KRLEŽA*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11911>)

Deanović⁴³⁶. Povremeno se uobičajenim članovima povjerenstva u ekspertizama, pridružuju Jerolim Miše, Marino Tartaglia, Ivy Lentić-Kugli, Zdenka Munk i Vanda Pavelić-Weiner. Premda je suradnja brojnih znanstvenika različitih polja kulturno-umjetničke djelatnosti, rezultirala boljim rezultatima suštinski interdisciplinarne - konzervatorsko-restauratorske struke, većina članova komisije nije imala specifična znanja o restauraciji. Riječ je o našim renomiranim slikarima, kiparima te povjesničarima umjetnosti, dok su se kao bolji poznavatelji slikarskih tehnika istakli S. Summerekker i A. Deanović.

Zadaće povjerenstva, podrazumijevale su u prvom redu, pregled i selekciju umjetnina na kojima će se izvršiti konzervatorsko-restauratorski radovi. Prednost su imale najugroženije umjetnine, slike velike estetske i povijesno-umjetničke vrijednosti te one koje su tematski odgovarale povremenim izložbama Akademijinih galerija i drugih muzejskih institucija. Po selekciji i pomnijom pregledu umjetnine, povjerenstvo bi u suradnji s odabranim restauratorima, diskutiralo o metodama i postupcima primjenjivim na konkretnim primjerima. Premda je odgovornost bila u potpunosti na restauratoru, on nije više mogao nezavisno donositi odluke o tijeku konzervatorsko-restauratorskih zahvata niti samostalno ocijeniti uspješnost svojih intervencija.

Usporedimo li datume komisijskog pregleda s nadnevkom preuzimanja slika, uočiti ćemo uobičajenu razliku od mjesec dana (**Kat. 1, Kat. 16**)⁴³⁷. Za kompliciranije konzervatorsko-restauratorske intervencije na slikama velike povijesne i estetske vrijednosti kao što je slika *Uskrsnuće Kristovo* (**Kat. 16**), bilo je svakako potrebno puno više vremena i rasprava o tijeku i opsegu restauratorskih radova.

Dokaz o individualnom pristupu svakoj umjetnini, predstavljaju hitne intervencije *in situ* koje često nisu privlačile mnogo pozornosti. Lončarićevo primarno konzerviranje *in facie loci* na slici *Svetog Sebastijana* (**Kat. 28**) potakao je Zvonimir Wyroubal zaključivši da „sliku treba popraviti na licu mjesta, jer je svaki prijenos i promjena boravka za sliku opasana“.⁴³⁸

⁴³⁵ Marijan Detoni (1905.-1981.), slikar i grafičar te redoviti profesor na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu od 1945. do 1975. godine. Postao je redovitim članom JAZU 1963. godine te je u istoj instituciji obnašao funkciju potpredsjednika od 1972. do 1975. godine. (Usp. „Marijan Detoni“, Hrvatska enciklopedija, *LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD MIROSLAV KRLEŽA*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=14824>)

⁴³⁶ Ana Deanović (1919.-1989.), povjesničarka umjetnosti i konzervatorica, od 1962. godine znanstveni je suradnik Instituta za likovne umjetnosti JAZU. Godine 1964. postaje viši znanstveni suradnik i znanstveni savjetnik u Kabinetu za arhitekturu i urbanizam JAZU. Navedenim Kabinetom, upravljala je od 1979. godine. Od 1975. godine, izabrana je za člana suradnika JAZU. (Usp. Kelemen, T.-V., (1993.) „Ana Deanović“, *LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD MIROSLAV KRLEŽA*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4417>)

⁴³⁷ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (tekst iz kartoteke br. 995, tekst iz kartoteke br. 947)

⁴³⁸ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (tekst i kartoteke br. 1299)

Budući da Wyroubal nije dao smjernice za konzerviranje umjetnine niti evaluirao radove, pretpostavljamo da je ipak u ovome slučaju Lončarić samostalno odlučivao o primijenjenim postupcima i materijalima (**Slika 28, Slika 29**). U restauratorskom formularu, on navodi da je: „Slika skinuta sa zida i sva mjesta premazana voštanom smolastom masom obljepljena papirom i upeglana toplinskim putem, zatim lakirano lakom koji ne svijetli/damar i vosak.“⁴³⁹ Zaključujemo da je broj članova komisije, ovisio o povijesnoj i estetskoj vrijednosti te težini samih konzervatorsko-restauratorskih zahvata.

Po završetku opsežnih radova i stručnog pregleda komisije, članovi bi povjerenstva donijeli sud o provedenim konzervatorsko-restauratorskim zahvatima. U slučaju dobro provedenih radova, povjerenstvo bi jednom rečenicom zaključilo: „Radovi izvedeni u redu“.⁴⁴⁰

Godine 1965., došlo je do promjena u organizaciji Akademije, stoga su zadaće povjerenstva za pregled umjetnina, povjerene vijeću Odjela za likovne umjetnosti.⁴⁴¹

5. 2. 4. Slika *Krist pada pod križem* - primjer rada Komisije za pregled umjetnina za restauraciju na metodološki vrlo zahtjevnom djelu

Dokaz o ozbiljnom angažmanu Komisije za pregled umjetnina za restauraciju, stalno je prisustvo i kontinuiran nadzor povjerenstva nad cjelovitim konzervatorsko-restauratorskim radovima Vide Hudoklin na slici *Krist pada pod križem* (**Kat. 30**).⁴⁴² Radovi na slici, u trajanju od 1953. do 1956. godine, pokrenuli su lavinu diskusija između članova povjerenstva koje su činili: J. Miše, Z. Wyroubal, I. Kugli, Lj. Babić.

Detaljan opis tijeka konzervatorsko-restauratorskih radova i intervencije Komisije donosi članak V. Bralić i P. Lerotić. Korespondencija članova Instituta za likovne umjetnosti JAZU i Komisije za pregled umjetnine za restauriranje, započela je 1953. godine. Povjerenstvo je nakon letimičnog vizualnog pregleda umjetnine, odlučilo otpremiti sliku u Restauratorski zavod na proučavanje. Komisijski pregled utvrdio je višestruke restauratorske intervencije na slici, koje su rezultirale deterioracijom izrazito vrijedne umjetnine. Na prvi pogled, komisija je uočila obilan, taman, sivoplavi preslik što je prekrio čitavu pozadinu, uključujući i likove

⁴³⁹ Isto.

⁴⁴⁰ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (tekst i kartoteke br. 1061)

⁴⁴¹ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 172.

⁴⁴² Slučaj umjetnine *Krist pada pod križem*, nije izoliran primjer lošeg interveniranja Vide Hudoklin koju 1957. godine, na restauraciji slike *Kor anđela* (SG-421) zamjenjuje Bruno Bulić. Naime, Vida Hudoklin započela je konzervatorsko-restauratorski postupak 10. siječnja 1955. godine, ne bi li Bulić u listopadu 1957. godine preuzeo rad i „počeo čitav postupak iznova“. Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 1157)

apostola u desnom dijelu.⁴⁴³ Uz sam okvir slike, konkavno su se nadigli deformirani zakiti, kojima je prijetilo otpadanje. Zakiti na rukama vojnika koji drži križ i Krista koji se šakom oslanja na stijenu, bili su vidno preslikani (**Slika 30**).⁴⁴⁴ pristupi, metode i postupci zaštite na slici, definirani su po detaljnom pregledu, te su podrazumijevali: odstranjivanje starih platnenih nositelja kojima je slika bila višestruko dublirana, novu rentoalažu, uklanjanje starih i ispućanih zakita te nanošenje novih. Nove retuše, bilo je potrebno učiniti malčice svjetlijima u odnosu na stare, neukusne preslike Kristove haljine odstraniti te sačuvati završni lak.⁴⁴⁵ Komisija se očitala tek 1954. godine, kada Babić predlaže čišćenje još uvijek prisutnog preslika Kristove odjeće i pozadine te nalaže probe čišćenja desno od Kristova ramena. Nadalje, Babić sugerira čišćenje križa i ruke vojnika te kitanje oštećenih mjesta, ali se ne dotiče pitanja retuša.⁴⁴⁶ Komisija je bila zadovoljna ovom fazom radova koja je završena u lipnju 1954. godine.

Na idućoj sjednici povjerenstva, raspravljalo se o metodama retuša oštećenja na slici. Komisija se opredijelila za dvije usporedne metode – potpuni retuš⁴⁴⁷ gornjeg ruba i dijelova unutar slike te retuš lokalnim tonovima donjeg ruba slike (**Slika 31-32**).⁴⁴⁸ Po završetku radova u srpnju 1954. godine, reakcije Instituta za likovne umjetnosti i članova komisije nisu bile pozitivne. Budući da članovi Instituta nisu bili zadovoljni uklanjanjem originalnog platna i preslika, od restauratorice Vide Hudoklin, zatražena je konzervatorsko-restauratorska dokumentacija, odnosno izvještaj o metodama rada na slici tada pripisanoj Federiku Benkoviću. Iscrpno izvješće, uključuje osnovne informacije o umjetnini, opis zatečenog stanja te popis svih provedenih radova na slici.⁴⁴⁹ Vida Hudoklin je usprkos nespretno izvedenim zahvatima, došla do novih spoznaja tijekom svoje restauratorske intervencije. Ustanovila je da je aktualnoj intervenciji prethodilo šest ili sedam restauratorska zahvata tijekom kojih se najmanje dva puta platneni nositelj podstavljao novim platnom. Restauratorica je također uočila tragove obilnih čišćenja, doslikavanja i preslika.⁴⁵⁰

⁴⁴³ Usp. Bralić, V., Lerotić, P. (2010.) „Krist pada pod križem“ iz Strossmayerove galerije u Zagrebu: crtica iz povijesti restauriranja baroknog slikarstva u Hrvatskoj, *Portal: godišnjak Hrvatskoga restauratorskog zavoda*, br. 10., str. 161-174.

⁴⁴⁴ Isto.

⁴⁴⁵ Isto.

⁴⁴⁶ Isto.

⁴⁴⁷ Potpuni retuš ili „total retouching“, metoda je teško prepoznatljivog retuša koji svojom bojom, tonom i strukturom, savršeno odgovara originalnom slikanom sloju. (Usp. Knut, N., *nav. dj*, 1999., str. 294.)

⁴⁴⁸ Usp. Bralić, V., Lerotić, P., *nav. dj*, 2010., str. 167.

⁴⁴⁹ VIDA HUDOKLIN, Izvještaj o metodama rada na slici F. Benković: Krist pada pod križem, tiskopis, 3. kolovoza 1954., 2. Arhiv HRZ-a, Inv. br. dosjea I/290., str. 1-5.

⁴⁵⁰ Usp. Bralić, V., Lerotić, P., *nav. dj*, 2010., str. 167.

Nadalje, Hudoklin je kroz četiri točke, pokušala opravdati svoje postupke „skučenim izborom sredstava i alata“, nerealno postavljenim vremenskim okvirima te manjkom „dokumentacije za realnu rekonstrukciju dijelova koji su propali ili ne postoje“:⁴⁵¹

Na kraju izvještaja Hudoklin je izrazila svoje žaljenje: „Vrlo mi je žao, da se u pogledu izvedbe retuša mišljenja toliko razilaze te gotovo svaki od neposredno zainteresiranih/ t.j. članovi komisije, radnog [nečitko] kolektiva Restauratorskog zavoda/ ima svoj zasebnu predodžbu o tome. Zadatak svakako nije posve jednostavan i sadašnje stanje pokušaj je, da se nešto učini u smislu direktiva komisije. U koliko ne odgovara, može se lahko promijeniti. Ta se potreba u našem poslu u ostalom češće ukazuje, te bi stoga konstruktivna diskusija pred objektom bila korisnija od pustog prigovaranja“.⁴⁵²

Premda je Zvonimir Wyroubal stao u obranu suradnice, komisija je od Restauratorskog zavoda zatražila uklanjanje tragova intervencije Vide Hudoklin. Povjerenstvo se odlučilo za ponovno dubliranje platna, novo kitanje i „šrafasti retuš“ te Ivicu Lončarića kao novog restauratora.⁴⁵³ Restauratorski je kolektiv Zavoda mimo komisijskih sugestija, uspio uspostaviti vizualno jedinstvo slike, prihvatljivo članovima Instituta za likovne umjetnosti i kustosima Strossmayerove galerije. Korekcija intervencije Vide Hudoklin, do danas nepoznatog nam restauratora, zaslužna je za uklapanje slike *Krist pada pod križem* u stalni postav Strossmayerove galerije.

5. 2. 5. Nastanak Laboratorija za konzervatorska istraživanja pri Restauratorskom zavodu Hrvatske

Osnivanje „Komisije za restauraciju umjetnina“⁴⁵⁴, bio je samo prvi korak u promicanju konzervatorsko-restauratorske struke u interdisciplinarnu disciplinu. U ispunjenju te misije, ključnu ulogu su imali tehnolozi koji su svojim prirodo-znanstvenim ekspertizama mogli uvelike pomoći u odabiru najprimjerenijih metoda i postupaka konzerviranja i restauriranja. Međutim, put ka osnivanju dijagnostičkog laboratorija pri Restauratorskom zavodu, bio je poprilično dugačak i težak.

Poticaj za formiranje laboratorija, dao je Zvonimir Wyroubal već pri osnivanju Zavoda, shvaćajući da vizualni pregledi slika povećalom ne mogu dati pouzdane podatke o zatečenom

⁴⁵¹ VIDA HUDOKLIN, Izvještaj o metodama rada na slici F. Benković: *Krist pada pod križem*, tiskopis, 3. kolovoza 1954., 2. Arhiv HRZ-a, Inv. br. dosjea I/290., str. 3.

⁴⁵² VIDA HUDOKLIN, Izvještaj o metodama rada na slici F. Benković: *Krist pada pod križem*, tiskopis, 3. kolovoza 1954., 2. Arhiv HRZ-a, Inv. br. dosjea I/290., str. 5.

⁴⁵³ Usp. Bralić, V., Lerotić, P., *nav. dj*, 2010., str. 170.

⁴⁵⁴ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 172.

stanju. Inicijativu su podržale pedesetih godina, Leonarda Čermak i Vera Hršak nakon boravka u Londonu gdje su se upoznale sa snimanjem u infracrvenom i ultraljubičastom dijelu spektra, rendgenskim snimanjem i fizikalno-kemijskim metodama analize slikarskih i restauratorskih materijala.⁴⁵⁵

Krajem pedesetih godina 20. stoljeća, počela se koristiti slikovna dijagnostika u Restauratorskom zavodu pri Akademiji.⁴⁵⁶ Malobrojni slučajevi s kraja pedesetih godina, svjedočanstva su o konačnoj uporabi znanstvenih metoda u svrhu konzerviranja i restauriranja umjetnina u Hrvatskoj. Primjer ranog fotografiranja umjetnina u infracrvenom i ultraljubičastom dijelu spektra, konzervatorsko-restauratorska je intervencija Slavke Dekleve iz 1959. godine na slici *Navještenje* (**Kat. 35**). U njezinom dokumentacijskom obrascu stoji: „Obična snimka, te snimke infracrvene, ultraviolettne te koso osvjetljenje. Mnogo detalja“.⁴⁵⁷ Budući da je baš ova slika podvrgnuta preliminarnom postupku fotografiranja infracrvenom, ultraljubičastom svjetlošću i kosim osvjetljenjem, vjerojatno su postojale indicije o postojanju višestrukih preslika. Nažalost, Dekleva nije opisala nalaze i svoje spoznaje do kojih je došla intervenirajući na ovoj slici, čija se fotodokumentacija nije u cijelosti sačuvala. Naime, sačuvane crno-bijele fotografije, obični su snimci zatečenog i stanja nakon konzervatorsko-restauratorskih radova.⁴⁵⁸

Wyroubal nije odustajao od svoje inicijalne zamisli, stoga je 1960. godine ukazao na osnovni problem Zavoda – nepostojanje laboratorija za mikro analizu materijala i svih mu pripadajućih sprava za vršenje istraživanja koja bi prethodila samim zahvatima na oštećenim umjetninama.⁴⁵⁹ Apeli restauratora Zavoda, očito su urodili plodom šezdesetih godina, kada su urađena prva radiografska snimanja u Hrvatskoj.⁴⁶⁰ Godine 1962., pomoć Restauratorskom zavodu, pružili su djelatnici Odjela za radiologiju Medicinskog fakulteta Zagrebačkog sveučilišta i Instituta „Ruđer Bošković“ s kojima je nastavljena suradnja i narednih godina. Tom su prilikom obavljani: „ (...) pokusi radiografskog snimanja pomoću emisije elektrona, kako se to počelo raditi u inozemstvu pri restauriranju osobito vrijednih umjetničkih slika“.⁴⁶¹

⁴⁵⁵ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 198.

⁴⁵⁶ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 199.

⁴⁵⁷ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (tekst i kartoteke br. 1172)

⁴⁵⁸ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (tekst i kartoteke br. 1172)

⁴⁵⁹ Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2017., str. 200.

⁴⁶⁰ Isto.

⁴⁶¹ Isto.

In fine, 1966. godine, osnovan je Laboratorij za konzervatorska istraživanja pri Restauratorskom zavodu.⁴⁶² Godinama je Laboratorij zbog nedostatka financijskih sredstava, morao tijesno surađivati s inim znanstvenim institucijama poput Fakulteta kemijskog inženjerstva i tehnologije, Šumarskog fakulteta, Prirodoslovno-matematičkim fakulteta, Fakulteta strojarstva i brodogradnje te već spomenutim Institutom „Ruđer Bošković“ kao i Medicinskim fakultetom.⁴⁶³

⁴⁶² Godine 1998., Laboratorij je preimenovan u Prirodoslovni laboratorij.

⁴⁶³ mrežna stranica: <http://www.h-r-z.hr/index.php/strune-slube/prirodoslovni-laboratorij>

6. Zavod za restauriranje umjetnina i Hrvatski restauratorski zavod

Nakon godina restrukturiranja, Restauratorski zavod 1980. godine postaje Zavodom za restauriranje umjetnina.⁴⁶⁴ Kao samostalna institucija, neovisna od Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, djelovati će pod tim nazivom sve do 1996. godine.⁴⁶⁵

6. 1. Promjene u kontinuiranom razvoju Zavoda

Prva se promjena očitovala u preobražaju dokumentacijskog obrasca Zvonimira Wyroubala. Posljednja inačica formulara za evidentiranje i opisivanje konzervatorsko-restauratorskih zahvata na pokretnoj baštini, bila je kartonska mapa od četiri stranice (Slike 37-40). Unutar kartonske mape, nalazio se „džep“ za prilaganje odgovarajućih pisanih, grafičkih i slikovnih priloga.⁴⁶⁶ Prva je stranica bila namijenjena upisivanju osnovnih identifikacijskih podataka o umjetnini (**Slika 33**).⁴⁶⁷ Na idućoj bi stranici restaurator opisivao izgled slike prije provedenih zahvata, navodeći svojstva temeljnika, podloge, namaza boje i zaštitinih namaza (**Slika 34**).⁴⁶⁸ Nadalje, treća je stranica bila namijenjena upisivanju primijenjenih zahvata, upotrijebljenih materijala i zaključaka nadležne komisije.⁴⁶⁹ Posljednja je stranica dokumentacijskog kartona posvećena opisivanju nalaza, upisivanju primjedbi na prethodne zahvate, navođenju stručnih suradnika i numeraciji fotodokumentacije.⁴⁷⁰

U ovom se razdoblju djelovanja Zavoda, sporadično javlja problem slabe popunjenosti restauratorskih dosjea. Primjer restauratorske dokumentacije Eve Winkler iz osamdesetih godina 20. stoljeća, utjelovljuju navedeni problem. Winkler je u razdoblju od 1981. do 1982. godine, provela jedan cjeloviti i tri minimalna konzervatorsko-restauratorska zahvata na četiri umjetnine iz Strossmayerove galerije.⁴⁷¹ Danas, u Hrvatskom restauratorskom zavodu, nailazimo na dva primjera njezinih gotovo u potpunosti praznih dokumentacijskih formulara (**Slika 33-34**). Sačuvani obrasci s osnovnim identifikacijskim podacima, odnose se na dvije umjetnine - sliku *Bogorodice s djetetom, sv. Franjom i sv. Jeronimom* (**Kat. 13**) i na

⁴⁶⁴ Usp. Milošević, S., *nav. dj.*, 2016., str. 33.

⁴⁶⁵ Udruživanjem Zavoda za restauriranje umjetnina Hrvatske i Restauratorskog zavoda Hrvatske, nastati će 1997. godine današnji Hrvatski restauratorski zavod. (Isto.)

⁴⁶⁶ Isto.

⁴⁶⁷ Ovoj kategoriji pripadaju slijedeće točke: vrsta umjetnine, naslov, autor, signatura, datacija, vlasnik, nadležni zavod, dan primitka umjetnine, nadnevak o početku i završetku radova, sadržaj, veličina slike i tehnika. Tri su kvadrata posvećena okviru slike, nakon čega su slijedila polja u koje se unosilo imena izvođača radova, fotografa i direktora. (Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (registarski broj umjetnine: 448/72))

⁴⁶⁸ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (registarski broj umjetnine: 448/72)

⁴⁶⁹ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (registarski broj umjetnine: 448/72)

⁴⁷⁰ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (registarski broj umjetnine: 448/72)

⁴⁷¹ Podaci se temelje na trideset pet slika, obrađenih u okvirima ovog diplomskog rada.

dvostrano, drveno, polikromirano raspelo (**Kat. 5, Kat. 6**). Premda su ovi kartotečni dosjei u Arhivu HRZ-a prazni, njihov je sadržaj poznat iz izvješća koja se čuvaju u Arhivu Strossmayerove galerije.

Detaljniju evidenciju o konzerviranim i restauriranim umjetninama u Zavodu tijekom osamdesetih godina, posjeduje Strossmayerova galerija. Zahvaljujući bogatoj dokumentaciji što su je dostavili restauratori Zavoda u Arhiv Stare galerije, danas možemo rekonstruirati brojne konzervatorsko-restauratorske zahvate provedene u toj dekadi.

Iz Izvještaja o izvršenju dogovorenog programa na osnovi samoupravnog sporazuma potpisanog između RSIZ-e u oblasti kulture i zavoda za restauriranje umjetnina za 1982. godinu, možemo najbolje steći cjelovitu predodžbu o aktivnosti zavoda početkom osamdesetih godina (**Slika 36**). Izvješće iz 1982. godine, daje naslutiti da su radovi na slikama iz Strossmayerove započeli već 1981. godine: „Nastavljeni su radovi saniranja oštećenja na slikama iz stalnog postava na kojima je daljnje oštećivanje bilo zaustavljeno zahvatima preventivnog karaktera“.⁴⁷²

Uzrok mnoštvu hitnih intervencija, odnosno, primarnim konzervatorskim zahvatima na licu mjesta, promjene su mikroklimatskih uvjeta. Naime, ugradnjom novog sustava grijanja početkom osamdesetih godina, došlo je do promjena u mikroklimi što je rezultiralo velikim brojem oštećenih umjetnina u vidu: deformacija nositelja, pukotina, odizanja slojeva boje i preparacije, stvaranja podbuhlina, krakelira te otpadanja boje s preparacije.⁴⁷³ O lošim uvjetima te nemogućnosti provođenja elementarne preventivne zaštite u Galeriji, svjedoče umjetnine koje su i po nekoliko puta primarno konzervirane *in situ*. Iz fokusne skupine slika obrađenih u sklopu ovog diplomskog rada, izdvajaju se *Krunjenje Bogorodice* (**Kat. 12**), *Sveta obitelj* (**Kat. 15**), *Uskrsnuće Kristovo* (**Kat. 16**), *Krist u Getsemanskom vrtu* (**Kat. 18**).

Na primjeru slike *Krist u Getsemanskom vrtu* (**Kat. 18**), možemo pratiti osnovne postupke primarne zaštite slika početkom osamdesetih godina. U veljači 1981., izvršena je inspekcija umjetnine te su popisana sva oštećenja utvrđena vizualnim pregledom: „Pukotina u drvenoj podlozi ide od glave anđela na ispruženu ruku budnog apostola i krivudajući između dva Kristova učenika, završava na samom rubu. Najšira je u donjem dijelu, cca 1mm. Rupice od

⁴⁷² *Izvještaj o izvršenju dogovorenog programa na osnovi samoupravnog sporazuma potpisanog između RSIZ-e u oblasti kulture i zavoda za restauriranje umjetnina za 1982. godinu*, str. 2.

⁴⁷³ Usp. Bakliža, N., Lerotić, P., Bralić, V., Konzervatorsko-restauratorski radovi na slikama: „Sv. Augustin“ i „Sv. Benedikt“ Giovannia Bellinija iz Strossmayerove galerije starih majstora u Zagrebu, 22. veljače 2010., Arhiv HRZ-a, ID: 6677.

crvotočine vidimo na šljemu vojnika i na desnom rubu četvrtog stepenika. Mala polja desno ispod apostola i u samom kutu“:⁴⁷⁴ U ožujku iste godine, sva su oštećenja sanirana i slika je otpremljena u desetu dvoranu, međutim, već su se u studenom pojavila nova napuhnuća. Restauratori su ih smjesta zaštitili japan-papirom.⁴⁷⁵ U rujnu 1982. godine, ta je zaštita skinuta sa slike, oštećena mjesta su zakitana i retuširana, a slika je u konačnici osvježena novim lakom.⁴⁷⁶ Zaštita tkaninama, kitanje i retuširanja oštećenih mjesta te završno lakiranje, javljaju, svi se u gotovo svim primjerima hitnih intervencija *in situ*. Ipak, kao primjer „najvećeg oštećenja u Galeriji od pojave sličnih“⁴⁷⁷, navodi se slučaj odmicanja slike *Prizora iz života svetog Nikole* (**Kat. 11**) od zida. Ovog puta oštećenja nisu bila uzrokovana mikroklimatskim uvjetima, već nepažnjom i nespretnim rukovanjem djelatnika Strossmayerove galerije.

Osim primarnog konzerviranja, Zavod za restauriranje umjetnina, obavljao je minimalne konzervatorsko-restauratorske zahvate na slikama povodom izložbe „800 godina Franje Asiškog“ u Krems-Steinu.⁴⁷⁸ Jedna takva intervencija, izvršena je na slici *Bogorodica s djetetom, sv. Franjom i sv. Jeronimom* (**Kat. 13**). U travnju 1982. godine, Eva Winkler je zgotovila sanacije oštećenja, doslikala je „lažno“ osvjetljenje i nabore na Marijinoj haljini te je kompletno prelakirala sliku.⁴⁷⁹ Pitanje je, bi li Eva Winkler „stilski restaurirala“ sliku te se vratila stoljeće unazad, da je postojalo stručno povjerenstvo za pregled umjetnina. „Osvježavanje“ umjetnina novim retušima i lakovima pred izložbe, bila je uobičajena praksa Zavoda za restauriranje umjetnina.

6. 2. Promjene u dokumentiranju konzervatorsko-restauratorskih radova u Zavodu za restauriranje umjetnina

Osamdesetih je godina suradnja Maria Brauna i Višnje Bralić svojim inovativnim rješenjima, utjecala na poboljšanje sustava dokumentiranja konzervatorsko-restauratorskih radova kao i na uvođenje nekih novih tehnika ispitivanja stanja umjetnina.

Do osamdesetih godina, bilježimo slučajeve sporadične uporabe analitičkih fotografskih tehnika na povijesno i estetski najvrjednijim umjetninama. Braunovim uvođenjem infracrvene reflektografije, ultraljubičaste fluorescencije i rendgenskih snimaka u standardnu praksu

⁴⁷⁴ Iz arhiva Strossmayerove galerije (531: ZAG 121 SG 121)

⁴⁷⁵ Iz arhiva Strossmayerove galerije (531: ZAG 61 SG 61)

⁴⁷⁶ Iz arhiva Strossmayerove galerije (531: ZAG 61 SG 61)

⁴⁷⁷ Iz arhiva Strossmayerove galerije (531: ZAG 61 SG 61)

⁴⁷⁸ Izložba se održavala u razdoblju od 15. svibnja do 17. listopada 1982. godine. (Iz arhiva Strossmayerove galerije (531: ZAG 121 SG 121))

⁴⁷⁹ Iz arhiva Strossmayerove galerije (531: ZAG 280 SG 280)

Zavoda, ostvarene su Wyroubalove težnje ka ispunjenju uvjeta za „znanstveno konzerviranje“ u Hrvatskoj.⁴⁸⁰ Uvođenjem osnovnih prirodoslovnih metoda u konzervatorsko-restauratorsku praksu, Hrvatska se ozbiljno približila najprestižnijim institucijama u zaštiti kulturne baštine.

Višnja Bralić i Mario Branu, u suradnji s informatičarom Ivanom Nikolićem, Darkom Ivićem i Irinom Šadurom, osmislili su i kreirali devedesetih godina prvu restauratorsku računalnu bazu podataka u Hrvatskoj.⁴⁸¹ Podizanje BREUH baze podataka, bilo je zavidno postignuće sviju involviranih stručnjaka i presudan korak u napretku brige o očuvanje kulturne baštine u Hrvatskoj.

6. 3. BREUH u službi Hrvatskog restauratorskog zavoda

Krajem devedesetih godina, došlo je do restrukturiranja restauratorskih institucija u Hrvatskoj. Zavod za restauriranje umjetnine, povezao se 1997. godine s Restauratorskim zavodom Hrvatske u novu instituciju pod nazivom – Hrvatski restauratorski zavod (HRZ).⁴⁸²

Kao idealna osnova za razvoj djelatnosti Hrvatskog restauratorskog zavoda u devedesetim godinama, poslužila je upravo baza restauratorski evidentiranih umjetnina u Hrvatskoj (BREUH). Premda ona još uvijek nije cjelovita, ona sadrži većinu prikupljenih informacija, fotografije i dokumentaciju pojedinih kulturnih dobara na kojima su intervenirali djelatnici restauratorskih institucija u Hrvatskoj od Gogle, preko Wyroubala i suradnika do aktivnih djelatnika Hrvatskog restauratorskog zavoda.

Vrlo je važno napomenuti da konzervatori-povjesničari umjetnosti kontinuirano nadopunjuju BREUH novim podacima koje prikupljaju od konzervatora-restauratora, fotografa i stručnjaka iz prirodoslovnog laboratorija.

Premda se baza konstantno nadopunjuje raspoloživom slikovnom i pisanom dokumentacijom, katkad iz elektroničkog dosjea BREUH-a izostaju elementarna izvješća o recentno provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima. Za primjer možemo uzeti nepostojeće izvješće o provedenim kurativno-restauratorskim istraživanjima na slici *Nevjerni Toma* (**Kat. 33**). Iako u bazi podataka postoji kratka opaska o trajanju radova (2002. – 2004.) na konkretnom primjeru, rezultata istraživanja nema. S druge strane, o intervencijama na Bellinijevom diptihu *Sv. Augustina* i *Sv. Benedikta* (**Kat. 23**) saznajemo isključivo iz izvješća

⁴⁸⁰ Usp. Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 201.

⁴⁸¹ Usp. Milošević, S., *nav. dj*, 2016., str. 56.

⁴⁸² Usp. Denis, V., *nav. dj*, 2015., str. 202.

o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima. Istraživanja koja su prethodila kurativnim istraživanjima i konzervatorsko-restauratorskim radovima od 2006. do 2008. godine, nisu posebno istaknuta u elektroničkog dosjea BREUH-a.

Ozbiljan problem za rekonstrukciju kronologije ukupnih konzervatorsko-restauratorskih radova na pojedinim umjetninama, predstavlja dislociranost ili raspršenost papirologije između Stare galerije i Hrvatskog restauratorskog zavoda. Spomenutu problematiku, možemo shvatiti na primjeru slika *Rođenje Isusovo i Sv. Nikola iz Myre* (**Kat. 11**).⁴⁸³ Komparacijom papirnatih dosje-mape iz Stare galerije te elektronskog dosjea iste umjetnine iz HRZ-a, spaziti ćemo određene nepravilnosti. Dok dosje-mapa iz HRZ-a sadrži isključivo podatke o konzervatorsko-restauratorskoj intervenciji Ivice Lončarića iz 1953. godine, papirnatih dosje „531: ZAG 61 SG 61“ iz Stare galerije pruža uvid u restauratorske radove iz osamdesetih godina. Sasvim je sigurno riječ o radovima povezanim s posljedicama promjene mikroklimatskih uvjeta u Staroj galeriji.

Problem nepodudarnosti baze HRZ-a i papirnatih dosjea umjetnina iz Strossmayerove galerije, rješava se tijesnom suradnjom restauratora i kustosa Stare galerije. Naime, prije samih početaka restauratorskih radova na pojedinim umjetninama, kustosi Strossmayerove galerije dostavljaju HRZ-u arhivske podatke koji se objedinjuju u novom dosjeu.

6. 4. Primjeri konzervatorsko-restauratorskih radova iz devedesetih godina 20. stoljeća

Od katalogiziranih i obrađenih umjetnina u okvirima ovog diplomskog rada, samo su tri slike podvrgnute konzervatorsko-restauratorskim zahvatima devedesetih godina prošlog stoljeća. Na slikama *Venecijanac* (**Kat. 31**) i *Otmica Europe* (**Kat. 32**) izvedeni su cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi dok su na slici *Krist s posljednjim bosanskim kraljem Tomaševićem* 1999. godine izvedeni samo minimalni radovi pred izložbu hrvatske umjetničke baštine u Vatikanskim muzejima. (**Kat. 3**)⁴⁸⁴ (**Tablica 3**).

Slike *Venecijanac* (**Kat. 31**) i *Otmica Europe* (**Kat. 32**), prethodno su konzervirane i restaurirane pedesetih godina 20. stoljeća. Četrdeset godina što je proteklo od prvih intervencija na umjetninama, ostavilo je traga na obje slike, stoga je bilo neophodno provesti cjelovite konzervatorsko-restauratorske zahvate.⁴⁸⁵ Obje slike, konzervirala je i restaurirala

⁴⁸³ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (tekst iz kartoteke 817)

⁴⁸⁴ BREUH baza podataka (ID: 4748)

⁴⁸⁵ Prvu zabilježenu restauraciju na slici *Venecijanac*, 1956. godine, izveo je Tomljanović (531: ZAG 355 SG 355); Prvu zabilježenu restauraciju na slici *Otmica Europe*, učinila je 1950. godine Slavka Dekleva (531: ZAG 218 SG 218)

Nelka Bakliža (rođ. Margreitner), koja će svojim konzervatorsko-restauratorskim intervencijama na zbirci slika Starih majstora Strossmayerove galerije obilježiti tekuću i dvije naredne dekade u Hrvatskom restauratorskom zavodu (Tablica 1).

Bakližu su zatekle poprilično tamne slike, preslikane slojevima starog laka, prekrivene starim retušima i zakitima koji su zajedno s podlogom i slojevima boje počeli otpadati. Dok je *Otmica Europe* skinuta sa starog i oronulog donjeg okvira, s ovalnog platnenog nositelja *Venecijanca* skinuti su rasušeni čavlići što su ga spajali s drvenom četvrtastom daskom. Budući da nemamo zapisanih svjedočanstava iz pedesetih godina o dubliranju platna na obje slike, možemo pretpostaviti da su u međuvremenu obavljeni anonimni konsolidacijski zahvati. Spomenuti zahvati, bili su loše urađeni, stoga je trebalo ispraviti lošu rentoalaža na obje umjetnine. Uklanjanje dubliranog platna od originalnog, u slučaju *Otmice Europe*, predstavljalo je pravi izazov zbog krstog sloja uljane preparacije što je snažno prijanjao uz originalni nositelj. Stari lakovi, mjestimično stari preslici, estetski neprihvatljiv retuš te stari i trošni kitovi, uklonjeni su sa slika. Naknadna oštećenja, punjena su voštanim kitom, a potom su slike premazane tankim slojem laka nakon čega su retuširane tehnikom „šrafastog retuša“. Retuš što je učinjen preko prvog sloja laka, zadovoljava potrebu reverzibilnosti konzervatorsko-restauratorskog postupka. U konačnici, Bakliža je premazala slike završnim slojem damar laka.

Posljednja je slika, *Krist s posljednjim bosanskim kraljem Tomaševićem* konzervirana i restaurirana 1999. godine sa svrhom njezina izlaganja na izložbi „Hrvati-kršćanstvo, kultura, umjetnost u Vatikanu“.⁴⁸⁶ Kao i prethodne primjere, sliku *Krist s posljednjim bosanskim kraljem Tomaševićem*, restaurirala je Nelka Bakliža. Mali broj popravljanih slika, vjerojatno je posljedica financijskog deficita, ratom preokupiranog državnog vrha koji je sve raspoložive resurse usmjeravao na rješavanje direktnih i indirektnih ratnih šteta.

6. 5. Suvremena konzervatorsko-restauratorska djelatnost u Hrvatskom restauratorskom zavodu

Osamdesete i devedesete godine prošlog stoljeća, bile su obilježene većim brojem i hitnih i minimalnih konzervatorsko-restauratorskih intervencija zbog neregulirane mikroklimе u galerijskom prostoru te zbog brojnih izlaganja slikarskih djela iz Strossmayerove galerije na nacionalnim i međunarodnim izložbama.

⁴⁸⁶ BREUH baza podataka (ID: 4748).Slika je međutim cjelovito konzervirana i restaurirana 2006. godine.

U dva naredna desetljeća, Hrvatski restauratorski zavod, nastojat će parirati tehnologijom i metodologijom, renomiranim svjetskim konzervatorsko-restauratorskim institucijama. Zasluge za napredak spomenute institucije, ponajprije idu kvalitetnom stručnom kadru čija je suradnja sa znanstvenicima društvenih, humanističkih i prirodnih polja rezultirala uhodanom i dinamičnom djelatnošću Zavoda. Prirodoslovni laboratorij Zavoda, od svog utemeljenja 1966. godine, obogaćuje se suvremenom dijagnostičkom opremom sukladno financijskim mogućnostima i subvencijama Ministarstva kulture RH. Laboratorij danas posjeduje analitičku opremu za utvrđivanje materijalne strukture umjetnina te uzroka njihova propadanja.⁴⁸⁷ Suradnja uspostavljena šezdesetih godina s brojnim znanstvenim i istraživačkim institucijama unutar i izvan Republike Hrvatske, traje i danas. Dokumentiranje baštine suvremenim prirodoslovnim metodama, omogućilo je prikupljanje objektivnijih informacija o umjetninama i otkrivanje novih gradbenih materijala, potpomoglo je evaluaciju evidentiranih i skrivenih konzervatorsko-restauratorskih intervencija te je olakšalo definiranje pristupa, metoda i postupaka zaštitne umjetničkih djela.

Hrvatski restauratorski zavod nastavio je uz suradnju Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti raditi na poboljšanju galerijske mikrokline i različitim oblicima preventivnog konzerviranja kao jedne od temelje zaštitne intervencije na kulturnom dobru. Poboljšanje tehničkih uvjeta Strossmayerove galerije, teći će izrazito sporo zbog ograničenih financijskih resursa, međutim sama svijest o nepobitno potrebitim promjenama unutar zgrade Akademijine palače, definitivno predstavlja korak naprijed.

Na temelju obrađenih primjera iz Strossmayerove galerije u okvirima ovog diplomskog rada, možemo zaključiti da se djelatnost Hrvatskog restauratorskog zavoda na tom fundusu već u prvom desetljeću 21. stoljeća znatno povećala u odnosu na osamdesete i devedesete godine 20. stoljeća. Brojnošću radova na slikama iz Strossmayerove galerije, ističe se restauratorica Nelka Bakliža, a uz nju važno je spomenuti restauratore Pavla Lerotića i Denisa Vokića te restauratoricu Petru Kursar (Tablica 1).

Slijedeći europske primjere, Hrvatski restauratorski zavod, postao je interdisciplinarna institucija koja njeguje princip podjele rada između raznorodnih stručnjaka. U obveznim, suvremenim izvješćima o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima, spominju se konzervatori-povjesničari umjetnosti zaduženi za prikupljanje i obradu komparativnog materijala i dokumentacije, stručnjaci za stolarske radove, profesionalni fotografi zaduženi za

⁴⁸⁷ mrežna stranica: <http://www.h-r-z.hr/index.php/strune-slube/prirodoslovni-laboratorij>

bilježenje sviju faza restauratorskih zahvata te stručnjaci koji vrše fizikalno-kemijske analize i nedestruktivna istraživanja (UV, IC, RTG i XRF snimanja). Djelovanje obveznog vijeća ili stručne komisije za evaluaciju stanja umjetnine, te formiranja plana i programa konzervatorsko-restauratorskih radova, od izrazite je važnosti za kontinuiran napredak struke. Članove stručne komisije na djelima iz Strossmayerove galerije činili su u posljednja dva desetljeća: akademik i upravitelj Stare galerije Vladimir Marković, dr. sc. Višnja Bralić kao pomoćnica ravnatelja za pokretnu baštinu, kustosica Strossmayerove galerije Ljerka Dulibić, upravitelj Strossmayerove galerije prof. Borivoj Popovčak, Nelka Bakliža, konzervatorica-restauratorica savjetnica te viši konzervator-restaurator Pavao Lerotić.

Obvezatna izvješća o provedenim restauratorskim radovima, u današnje se vrijeme, često publiciraju u formi članaka u znanstvenim publikacijama poput *Portala* i *Godišnjaka zaštite spomenika kulture Hrvatske*. Na taj se način širi interes i potiče svijest o važnosti očuvanja baštine u društvu što osigurava razvoj struke.⁴⁸⁸

Minimalne konzervatorsko-restauratorske zahvate i hitne intervencije *in facie loci*, zamijenili su u 21. stoljeću, cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi kojima ponekad prethode dugotrajna kurativno-restauratorska istraživanja umjetnina. Konzervatorsko-restauratorski radovi, danas podrazumijevaju:

1. Pregled i dokumentiranje stanja *in situ*
2. Istražne radove *in situ*
3. Preventivnu zaštitu *in situ*
4. Demontiranje umjetnine
5. Pakiranje i transport
6. Istražne radove (mikropresjeci, RTG, UV, IC)
7. Povijesno umjetničku obradu
8. Dezinfekciju
9. Fiksiranje boje i podloge
10. Osnovno čišćenje od naslaga nečistoće
11. Ravnanje nosioca
12. Odstranjivanje rubova trakama/ ojačavanje nosioca
13. Rentoalažu

⁴⁸⁸ Usp. Vokić, D. (2012.a) „Prijedlog novog usustavljenja konzervatorsko-restauratorske struke“, u: *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, Vol. 33/34. (33/34), str. 42.

14. Parketažu
15. Odstranjivanje starih lakova i retuša
16. Dočišćavanje
17. Skidanje preslika
18. Konsolidaciju nosioca/podloge/boje
19. Zatvaranje oštećenje, učvršćivanje spojeva
20. Rekonstrukciju manjkajućih dijelova u sloju nosioca
21. Rekonstrukciju oštećenja u sloju podloge
22. Rekonstrukciju oštećenja u sloju boje/ ili pozlate (retuš)
23. Lakiranje
24. Pozlatarske radove
25. Izradu novog podokvira
26. Radove za potrebe prezentacije (izrada novog ukrasnog okvira, paspartua i sl.)
27. Pakiranje i transport (povrat umjetnine)
28. Montažu *in situ*
29. Izradu pismene, tehničke i fotodokumentacije koja prati radove (dosje umjetnine)
30. Radove vezanu uz publikacije i izložbe
31. Ispravljanje alteriranih retuša⁴⁸⁹

6. 6. Primjeri kurativnog konzerviranja i restauriranja na odabranim slikama iz Strossmayerove galerije

Postupcima stabilizacije i konsolidacije predmeta, sprječavamo i usporavamo njegovo daljnje propadanje te na taj način produljujemo vijek trajanja umjetnine. Premda, najmanje vidljivi dijelovi konzervatorsko-restauratorskih intervencija, konsolidacijski su postupci nezaobilazni i najvažniji za uspješnost restauratorskog zahvata. Uobičajeni postupci stabilizacije nositelja u 21. stoljeću, podrazumijevaju: konsolidaciju drvenog nositelja, zamjenu dotrajalih parketaža i stolarske sanacije drvenog nositelja.

Kao primjer sanacije deterioriranog drvenog nosioca, poslužit će primjer uljane slike na dasci *Krist u Getsemanskom vrtu* (**Kat. 18**). U kontekstu cjelovitih konzervatorsko-restauratorskih radova iz 2010. godine, važno je spomenuti izradu nove parketaže koja je

⁴⁸⁹ Popis mogućih konzervatorsko-restauratorskih zahvata preuzet je iz: *Obrazloženje prijedloga programa s financijskim planom (kategorija: slike na platnu i drvenom nosiocu)*, str. 1-3.; u sklopu programa *Zagreb-Strossmayerova galerija-restauriranje slika iz fundusa Galerije*.

omogućila „prirodan „rad“ drvenog nosioca“.⁴⁹⁰ Vizualnim pregledom, utvrđeno je puknuće što se proteže cijelom dužinom jedinstvenog komada drvenog nositelja od topole. Navedeno oštećenje, prouzrokovano je davnom intervencijom stanjivanja nositelja te nešto recentnijom krutom parketažom koja je utjecala na poremećaj silnica u drvenoj ploči (**Slika 39**). U suglasnosti sa članovima stručne komisije, Nelka Bakliža je pristupila sanaciji drvene ploče tako što je zapunila pukotinu drvenim klinastim umetkom, nakon čega je uslijedilo postavljanje nove parketaže što počiva na sistemu letvica s oprugama i vijcima (**Slika 46-47**).⁴⁹¹

Sličan primjer konzervacije drvenog nositelja, predstavljaju cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi Nelke Bakliže na slici *Mars i Venera* (**Kat. 26**). Pregledom umjetnine, utvrđena je izrazito loša devetnaestostoljetna intervencija koja je uzrokovala brojna oštećenja drvenog nositelja i narušila fizički integritet slike. Tom je intervencijom nosioc slike, povećan za oslikani drveni dodatak. Sukobljavanje silnica drvenog nosioca i dodatka, narušilo je statiku konstrukcije te rezultirao puknućem na spoju (**Slika 42**).⁴⁹² Još jedan razlog nastajanja pukotina, neadekvatan je sistem ojačanja poledine u kombinaciji s metalnim klinovima što su spajali nosioc sa suvišnom adicijom (**Slika 42**). Intervencijom iz 2016. godine, uklonjena su sva stara drvena, metalna ojačanja i kovani čavli. Standardnim postupkom punjenja pukotine drvenim klinastim dodacima, sanirana su oštećenja, nakon čega je drveni dodatak stanjen i nalijepljen na osam uskih i vodoravnih dasčica. Na taj način, uspostavila se statička ravnoteža između silnica jelove daske i drvenog dodatka čija je funkcija bila – povećanje formata slike.

Drveni dodatak, ovog je puta montiran puno prikladnijim drvenim tiplima te je cijela slika ojačana standardnom parketažom koja se bazira na sistemu letvica, konusnih opruga i vijaka (**Slika 43**). Na ovaj je način omogućena sloboda kretanja daske, kao higroskopskog materijala sklonog savijanju pod utjecajem oscilacija relativne vlažnosti zraka i temperature.

6. 7. Blagodati istražnih fizikalnih i kemijskih metoda u restauratorskoj intervenciji na jednoj slici iz Strossmayerove galerije

Opsežnim i složenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici *Bogorodica s djetetom i dva anđela* (**Kat. 9**), prethodile su najmanje dvije cjelovite restauratorske

⁴⁹⁰ Usp. Bakliža, N., Izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici T. Zuccara, *Krist u Getsemanskom vrtu* iz Strossmayerove galerije, Zbirke starih majstora HAZU, veljača 2011., Arhiv HRZ-a, ID: 2020.

⁴⁹¹ Isto.

⁴⁹² Isto.

intervencije Zvonimira Wyroubala i Ivice Lončarića iz pedesetih godina prošlog stoljeća.⁴⁹³ Konzervatorsko-restauratorski radovi u vodstvu Nelke Bakliže, trajali su od veljače 2011. do lipnja 2012. godine te mogu poslužiti kao ogledni primjerak primjene suvremenih tehnoloških dostignuća u restauratorskim intervencijama.⁴⁹⁴

Šezdesetak godina nakon Lončarićeve restauracije, slika *Bogorodica s djetetom i dva anđela* postala je tamna, njezini su se retuši izmijenili, a slojevi boje i preparacije mjestimično su se uzdigli (**Slika 44**). Uzrok potonjeg problema, nailazimo u polikromiranom i pozlaćenom ukrasnom okviru. Naime, na drveni je nositelj slike, čavlima pričvršćen profilirani okvir koji je uslijed vremena i oscilacija mikroklimatskih uvjeta, sam pretrpio svojevrsna oštećenja.⁴⁹⁵ Pucanje spojeva i konstrukcije okvira, reflektiralo se na statiku drvenog nosača. Paralelne, tanke pukotine u smjeru tangencijalnog reza drveta uvjetovale su pucanje slojeva preparacije i boje.

S obzirom na povijesno-umjetničku i estetsku vrijednost slike, provela su se slijedeća prirodnoznatstvena istraživanja u svrhu boljeg razumijevanja umjetnine: probe topivosti laka, retuša i preslika, snimanja u infracrvenom i ultraljubičastom dijelu spektra, rendgenska snimanja, mikrouzorkovanje slojeva, analiza pigmenata i veziva te XRF snimanje.⁴⁹⁶ Kemijskim sondiranjem površine i slikanog sloja, bogatiji smo postali za informacije o lakoj topivosti požutjelog laka i retuša te postojanje preslika originala. Nedestruktivne metode snimanja u IC i UV dijelu spektra, pokazale su fini crtež, izvorni pojas, promjenu položaja prstiju desne Bogorodičine ruke te mjesta oštećenja i retuša (**Slika 45**).

Najkorisnijim, pokazao se RTG snimak koji je otkrio cijeli niz naizgled nevidljivih detalja, a upravo su ta saznanja formirala plan i program daljnjih restauratorskih radova u najvećoj mjeri. Rendgenska je snimka otkrila obilne preslike, poglavito na liku Bogorodice čija se plava kosa kao i zlatni pojas, potpuno izgubila ispod naknadnih retuša. Otkriven je i inicijalni položaj Bogorodičine ruke, kao i pravi izgled vela dok je na bazi drvenog okvira pronađen originalan natpis: „AVE MARIA GRATIA PLENA DNoS TEC“.⁴⁹⁷

⁴⁹³ Iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteke br. 639 i 1180)

⁴⁹⁴ Bakliža, N., Izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorski radovima na slici Neri di Biccija *Madona s Djetetom i dva anđela* iz Strossmayerove galerije starih majstora u Zagrebu, veljača 2013., Arhiv HRZ-a, ID: 7534.

⁴⁹⁵ Isto.

⁴⁹⁶ Isto.

⁴⁹⁷ Usp. Bakliža, N., Bralić, V., *nav. dj.*, 2012., str. 86.

Po završetku kurativno-restauratorskih istraživanja slike, provedeni su konzervatorsko-restauratorski radovi u skladu s dogovorom komisije i kustosa Strossmayerove galerije. Nakon čišćenja ukrasnog okvira, uslijedila je faza čišćenja slojeva: potamnijelog laka, starog i nagrđujućeg retuša, slojeva preslika na haljini, plaštu, pojasu i glavi Bogorodice. Veo, zlaćana kosa Madone, kao i puncirane aureole svijetlih likova na slici, došli se konačno na vidjelo (**Slika 46**). Uklanjanjem uljanih i tamnih retuša s Bogorodičinog plašta, došla je do izražaja meka, plastičnija i puno svjetlija draperija izvornog oslika.⁴⁹⁸ Stari i obilni preslici s originalnog sloja crvene boje Bogorodičine haljine, skinuti su zajedno sa zelenim, horizontalnim pojasom ispod Bogorodičnih grudi. Rekonstrukcija zlaćanog pojasa što se vertikalno pruža od vrata, preko trbuha Bogorodice do desne Kristove ruke, urađena je „neutralno“ zbog manjka podataka o njegovom izvornom izgledu.⁴⁹⁹ Oštećenja u sloju preparacije, sanirana su celuloznim kitom i bolonjskom kredom, nakon čega je uslijedila njihova tonska obrada. Po završetku retuša zakita i pozlate, slika je lakirana mastiks lakom, nakon čega je nastupilo završno „integriranje oštećenja Maimeri-Restaurolazurama“.⁵⁰⁰

Naizgled neobična odluka komisije o potpunom uklanjanju naknadnih preslika, može nam djelovati nazadno u vidu nepoštivanja povijesne slojevitosti umjetničkog djela. Međutim, budući da je velik dio originalnog oslika ostao sačuvan ispod slikarski slabo izvedenog i plošnog retuša, nije bilo razloga za očuvanje novijeg preslika. Ispod nepotrebnog preslika koji je urađen sa svrhom „uljepšavanja“ prikaza i prilagođavanja tako „osvježene“ slike specifičnom likovnom ukusu, krili su se stvarni povijesni slojevi te likovni potpis renomiranog talijanskog umjetnika *quattrocenta*. Cilj posljednje restauratorske intervencije, bila je vizualna integracija umjetnine, koja je u konačnici ostvarena minimalnim zadiranjem u originalan slikani sloj, ne šecujući kistom van prostora lakuna.

⁴⁹⁸ Isto.

⁴⁹⁹ Usp. Bakliža, N., Bralić, V., *nav. dj*, 2012., str. 87.

⁵⁰⁰ Usp. Bakliža, N., Bralić, V., *nav. dj*, 2012., str. 91.

7. Preventivno konzerviranje i tehnički uvjeti Strossmayerove galerije

Premda se već tijekom šezdesetih godina prošlog stoljeća, u prostorijama Strossmayerove galerije provodila svakodnevna kontrola mikroklimatskim uvjeta te inspekcija stanja eksponata u razmaku od dva do četiri mjeseca, ne možemo još uvijek govoriti o usustavljenoj praksi preventivnog konzerviranja.⁵⁰¹ Dvadesetak godina poslije, uvođenjem novog sustava grijanja u izložbene prostorije Stare galerije, mnogo je umjetnina pokleknulo pred oscilacijama temperature i relativne vlažnosti što je rezultiralo višestrukim popravcima pojedinih slika *in situ*. Navedena su negativna iskustva bila poticaj vodstvu Strossmayerove galerije za promjenu tehničkih uvjeta u Akademijinoj palači te ozbiljno shvaćanje preventivnog konzerviranja.

Devedesetih je godina Muzejski dokumentacijski centar, proveo inspekciju čuvaonica i izložbenih prostora galerija i muzeja grada Zagreba u sklopu „Projekta stalnog postava“.⁵⁰² Uspješnost Projekta, ovisila je o spremnosti kulturno-umjetničkih institucija na prihvatanje sugestija o preventivnoj zaštiti. Sasvim logično, Projektom je bila zahvaćena i Strossmayerova galerija, tada prazna palača Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti na Zrinskom trgu.⁵⁰³ „Radna grupa“, predložilo je poboljšanje tehničkih uvjeta u svim prostorija Galerije, od podruma, preko prizemlja do drugog kata. Također, trebalo je osuvremeniti i prostore knjižnice HAZU i kancelarije djelatnika Akademije.⁵⁰⁴

Najveću opasnost za sigurnost Galerije predstavljaju: trafostanica i kanalizacijska mreža u podrumu same zgrade. Trafostanica sa svojim električnim instalacijama u podrumskim prostorijama Galerije, u prvom je redu potencijalna prijetnja za izbijanje požara. Sekundarno, kontinuirano praćenje i popravci trafostanice, uvjetuju kretanje nepoznatih osoba podrumskim prostorijama što uvećava mogućnost provale. Dotrajala kanalizacijska mreža s druge strane, već je u nekoliko navrata bila uzrokom manjih poplava.⁵⁰⁵

„Projekt stalnog postava“, apelirao je na poboljšanje tehničkih uvjeta u prostorijama Galerije: uspostavljanje suvremenih protuprovalnih i protupožarnih mjera, regulaciju mikroklime te ugradnju suvremenih rasvjetnih tijela prilagođenih potrebama izložbenih prostora. Nove protuprovalne i protupožarne mjere, iziskivale su procjenu ugroženosti od

⁵⁰¹Usp. Sunara, S.-M., *nav. dj*, 2014., str. 162.

⁵⁰² Usp. Laszlo, Ž., *nav. dj*, 1996., str. 29.

⁵⁰³ Isto.

⁵⁰⁴ Isto.

⁵⁰⁵ Isto.

provala i požara na razini čitave zgrade. Planom zaštite koji bi uslijedio, riješilo bi se pitanje protuprovalnog i protupožarnog sustava dojava te sustav automatskog gašenja požara. Od nepobitne su važnosti edukacija djelatnika muzeja te uspostavljanje bolje čuvarske službe koja bi nadgledala ponašanje posjetitelja. Nadalje, trebalo je izraditi novi projekt i odabrati sustav reguliranja mikroklima koji bi se prilagodio stanju zgrade te financijskim mogućnostima Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. „Radna grupa“, predlagala je kontinuirano praćenje temperature i relativne vlažnosti zraka te zapisivanje dobivenih vrijednosti u dnevnik ne osnovu kojeg bi se naposljetku odabrala vrsta odgovarajućih ovlaživača i odvlaživača zraka. Također, zastarjelu je rasvjetu trebalo zamijeniti novim rasvjetnim tijelima s filterima ili svjetiljama sa smanjenim ultraljubičastim i infracrvenim zračenjima.

Čini se da će manjak financijskih sredstava, kroz čitave devedesete godine, predstavljati najveću prepreku u poboljšanju tehničkih uvjeta Galerije. U *Ljetopisu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti* za godinu 1995. godinu, nailazimo na izvješće „Odbora za imovinu HAZU“ u kojem stoji: „Skromna financijska sredstva otežavaju održavanje zgrada, a katkad prisiljavaju na radove koji ni tehnički ni gospodarski nisu bili najsvrsishodniji“.⁵⁰⁶

Godine 1998., financijska su sredstva bila usmjerena prvenstveno ka sanaciji derutnog pročelja Palače te uređenju desete izložbene dvorane Strossmayerove galerije.⁵⁰⁷ Vizualnim pregledom izložbenih prostorija, utvrđeno je: „Za rasvjetu dvorana koristile su se fluorescentne svjetiljke s otvorenim cijevima što estetski ni funkcionalno ne zadovoljava. Neki prozori bili su iznutra zazidani kako bi se dobile veće zidne površine. Protuprovalni sustav nije funkcionirao. Sve je to iziskivalo temeljitu rekonstrukciju“.⁵⁰⁸ U ovoj su dvorani održavane povremene izložbe, te će njezino uređenje poslužiti kao ogledni primjer dotjerivanju preostalih galerijskih prostorija. Prvi korak ka njezinom uređenju, bilo je spuštanje stropova radi postavljanja novih rasvjetnih tijela s mogućnošću promjene inteziteta svjetlosti. Uslijedilo je postavljanje novog protuprovalnog sustava, ugradnja posmičnih panoa zaštita prozorskih nadsvjetala zastorima za apsorpciju ultraljubičastih zraka. U konačnici, dvorana je oličena.⁵⁰⁹

⁵⁰⁶ Moguš, M. (ur.) (1996.) *Ljetopis hrvatske Akademije: za godinu 1995., knj. 99.*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti., str. 46.

⁵⁰⁷ Usp. Kaštelan, A. (ur.) (1999.) *Ljetopis hrvatske Akademije: za godinu 1998., knj. 102.*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti., str. 105.

⁵⁰⁸ Kaštelan, A., *nav. dj.*, 1999., str. 105.

⁵⁰⁹ Isto.

Naredne godine, nastavljeni su radovi na obnovi pročelja Palače dok se u njezin interijer nije interveniralo.⁵¹⁰ Konačno, radovi su na fasadi dovršeni 2000. godine, što je značilo početak ulaganja u izložbene prostorije. Preostalih devet izložbenih dvorana, bazično je uređeno u svrhu ponovnog otvaranja Galerije. Zbog nedostatka financijskih sredstava, dotrajala rasvjeta nije promijenjena 2001. godine, međutim, modernizirana je protuprovalna zaštita i uvedena je ventilacija s dogrijavanjem zraka u podrumskim prostorijama Palače.⁵¹¹

Tijekom 2002. godine, u devet izložbenih dvorana, spuštteni su stropovi te je postavljena suvremenija rasvjeta. Također, obnovljen je prema sugestijama „Radne grupe“, vatrodojavni sustav koji se proširio na prizemnu etažu i tavanke prostora.⁵¹² Uslijedilo je uređenje podova i postavljanje novih uređaja za pročišćavanje i ovlaživanje zraka prije otvaranja Galerije 2002. godine.⁵¹³ Tri godine poslije, dovršen je vatrodojavni i protupožarni sistem zaštite te je proširen sistem protuprovalne zaštite na podrumске prostorije.

O ozbiljnim problemima neadekvatne preventivne zaštite u prostorima Strossmayerove galerije, svjedoči primjer slike *Krunjenje Bogorodice* (**Kat. 12**) na kojoj su prvotno provedeni cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi 2001. godine. Dvije godine poslije, slika je ponovno dopremljena u Hrvatski restauratorski zavod na sanaciju oštećenja, izazvanih velikim temperaturnim oscilacijama i promjenama relativne vlažnosti zraka.⁵¹⁴ Ovog je puta slika otpremljena u Strossmayerovu galeriju s opaskom: „Uvjeti pohrane: Za čuvanje slika na drvenoj podlozi, kao i za polikromiranu drvenu skulpturu, preporučene vrijednosti relativne vlage su 45% - 65% s oscilacijama od $\pm 3\%$ dnevno, te temperatura od 18° - 25° C“.⁵¹⁵

Budući da Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, nije raspolagala s dovoljnom svotom novca za obnovu svih postrojenja pod njezinom jurisdikcijom, narednih će se godina nastaviti dugotrajni i polagani radovi na eksterijeru i interijeru Palače na Zrinskom trgu. Planovi Akademije iz 2007. godine podrazumijevaju uspostavljanje objedinjenog sustava zaštite

⁵¹⁰ Usp. Kaštelan, A. (ur.) (2000.) *Ljetopis hrvatske Akademije: za godinu 1999.*, knj. 103., Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti., str. 97.

⁵¹¹ Usp. Kaštelan, A. (ur.) (2002.) *Ljetopis hrvatske Akademije: za godinu 2001.*, knj. 105., Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti., str. 48.

⁵¹² Usp. Kaštelan, A. (ur.) (2004.) *Ljetopis hrvatske Akademije: za godinu 2003.*, knj. 107., Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti., str. 48.

⁵¹³ Isto.

⁵¹⁴ Bakliža, N., Izvještaj o sanaciji novonastalih oštećenja na slici *Krunjenje Bogorodice* i Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, 2003., Arhiv HRZ-a, ID: 1931.

⁵¹⁵ Isto.

umjetnina, „ali sada u skladu s napretkom tehničkih dostignuća, sa sofisticiranijim sigurnosnim uređajima uz obvezatan video nadzor“.⁵¹⁶

⁵¹⁶ Usp. Cvetnić, S. (ur.) (2007.) *Ljetopis hrvatske Akademije: za godinu 2006., knj. 112.*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti., str. 52.

Zaključak

Temeljitim proučavanjem dokumentacijskog bogatstva, još uvijek nedovoljno istraženog arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda, ostvareni su jasno definirani ciljevi s početka ovog diplomskog rada. U nastojanju otkrivanja uvriježenih pristupa, metoda i postupaka zaštite na slikama iz Strossmayerove galerije u zadanom vremenskom okviru, rekonstruirana je i predstavljena povijest očuvanja slikarske baštine u razdoblju od osnutka Galerije do današnjeg dana.

U potrazi za začecima usustavljene konzervatorsko-restauratorske prakse u Hrvatskoj, nailazimo na imena Ferda Goglije i Zvonimira Wyroubala kao vjesnika i nositelja razvoja mlade i još uvijek relativno nepoznate profesije na našim prostorima. Njihova pisana ostavština i tragovi restauratorskih intervencija na konkretnim umjetninama, utjelovljuju spoznaje i prijedloge onodobne konzervatorsko-restauratorske prakse. Nepobitno najvažniji Goglijin doprinos profesiji zaštite, predstavlja uvođenje sustavnog evidentiranja i dokumentiranja restauratorskih intervencija na oštećenim umjetninama. Pravi poticaj razvoju konzervatorsko-restauratorske djelatnosti u Hrvatskoj, dao je Zvonimir Wyroubal, stupivši 1942. godine na poziciju glavnog restauratora pri Muzeju za umjetnost i obrt. Već je za rada u toj ustanovi, Wyroubal oblikovao jedinstven pristup umjetninama koji je podrazumijevao sintezu „teške znanosti“ i „umjerenog čišćenja“, drugim riječima - strahopoštovanja prema povijesnoj slojevitosti djela. Njegov primaran cilj, bilo je postizanje vizualnog jedinstva, ali ne falsificirajući i kreirajući novo umjetničko djelo na temelju pretpostavki. Sklon objektivnosti znanstvenog pristupa te inspiriran renomiranim umjetničkim muzejima, Wyroubal je težio osnivanju laboratorija pri restauratorskoj radionici. Usprkos svim težnjama, Wyroubal te njegovi suradnici pri Restauratorskom zavodu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, dugo su se vremena, zbog siromašnih financijskih mogućnosti Zavoda, koristili elementarnim restauratorskim priborom poput povećala u vizualnim pregledima slike. Tek će se po njegovu umirovljenju 1966. godine, zaslugama Leonarde Čermak, Vere Hršak i Ivice Lončarića kao najistaknutijih Wyroubalovih suradnika, otvoriti Laboratorij za konzervatorska istraživanja pri Restauratorskom zavodu.

Mlada se generacija restauratora, kontinuirano usavršavala na studijskim putovanjima kulturno-umjetničkim centrima što je uvelike olakšalo implementaciju stranih iskustava u domaću restauratorsku praksu. Odlična nadogradnja Wyroubalovih restauratorskih postupaka, tehnika je „šrafastog retuša“, koju je Lončarić pedesetih godina od talijanskih kolega. Uz

tehničke inovacije te suvremene restauratorske materijale što su pristizali iz inozemstva, važno je spomenuti prisutnost Komisije za restauriranje umjetnina Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti koja je također pridonijela unapređenju restauratorske struke. Stručna suradnja povjesničara umjetnosti, konzervatora i restauratora, rezultirala je boljim provođenjem konzervatorsko-restauratorskih radova te iscrpnijim popunjavanjem dokumentacijskih formulara.

Iduća razvojna faza konzervatorsko-restauratorske profesije u Hrvatskoj, nastupiti se restrukturiranjem restauratorskih institucija u Hrvatskoj, odnosno formiranjem Zavoda za restauriranje umjetnina 1980. godine. Narednih desetak godina, obilježit će radovi saniranja oštećenja na slikama koje su pretrpjele oštećenja ugradnjom novog sustava grijanja u prostore Strossmayerove galerije. Primarno konzerviranje i mnoštvo hitnih intervencija, uz minimalne konzervatorsko-restauratorske radove povodom izlaganja na izložbama, činit će osnovu djelatnosti Zavoda. U ovom razdoblju, Mario Braun uvodi infracrvenu reflektografiju, ultraljubičastu fluorescenciju i rendgenske snimke u standardnu praksu Zavoda, koji će papirnatu dokumentacijske kartone devedesetih godina zamijeniti elektroničkom bazom restauratorski evidentiranih umjetnina BREUH.

Suvremena će se konzervatorsko-restauratorska djelatnost u okvirima Hrvatskoj restauratorskog zavoda i njegovih područnih ureda, svojom tehnologijom i metodologijom, približiti inozemnim institucijama istog karaktera. Tehničkom nadogradnjom Prirodoslovnog laboratorija Hrvatskog restauratorskog zavoda, učestalim stručnim edukacijama zaposlenog kadra, te formiranjem raznorodnog povjerenstva za evaluaciju i planiranje konzervatorsko-restauratorskih intervencija, postignuta je zavidna razina poslovanja institucije. Uz sve navedeno, pozitivne promjene koje su pogodovale napretku djelovanja HRZ-a, odnose se u prvom redu na obvezna i iscrpna povijesno-umjetnička i prirodosnanstvena istraživanja koja prethode svakoj cjelovitoj konzervatorsko-restauratorskoj intervenciji. Rezultati istraživanja pridružuju se izvješćima o provedenim radovima te se na taj način formiraju elektronički dosjei umjetnina pohranjeni u Arhivu HRZ-a. Iz spomenutih dosjea, saznajemo koji su postupci, metode i suvremeni gradbeni materijali primijenjeni prilikom recentnih restauratorskih radova koji prema svim parametrima mogu parirati inozemnim primjerima.

Literatura

Bibliografija

Appelbaum, B. (2009.) *Conservation treatment methodology*, Oxford: Butterworth-Heinemann.

Bakliža, N., Dulibić, Lj. (2012.) „Slika Nerija di Biccija iz Strossmayerove galerije starih majstora – prilog povijesti restauriranja i recepcije“, *Portal: godišnjak Hrvatskoga restauratorskog zavoda*, br. 3., str. 81-91.

Bralić, V., Lerotić, P. (2010.) „Krist pada pod križem“ iz Strossmayerove galerije u Zagrebu: crtica iz povijesti restauriranja baroknog slikarstva u Hrvatskoj, *Portal: godišnjak Hrvatskoga restauratorskog zavoda*, br. 10., str. 161-173.

Bralić, V., Jurić, Z. (2013.) „Konzervirati ili restaurirati, pitanje je“, *Kvartal : kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj*, Vol. 10 (3-4): 19-21.

Cvetnić, S. (ur.) (2006.) *Ljetopis hrvatske Akademije: za godinu 2005., knj. 109.*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.

Cvetnić, S. (ur.) (2007.) *Ljetopis hrvatske Akademije: za godinu 2006., knj. 112.*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.

Damjanović, S. (2016.) Biskupovi poticaji. U: Pavić, Ž., ur. *Zbornik radova Drugog međunarodnog interdisciplinarnog znanstvenog skupa "Znanstvene, kulturne, obrazovne i umjetničke politike — europski realiteti: 200. obljetnica rođenja Josipa Jurja Strossmayera*. Osijek: Odjel za kulturologiju; Umjetnička akademija u Osijeku; Institut društvenih znanosti, str. 133-141.

Damjanović, D. (2011.) Herman Bollé (Köln, 18. 10. 1845. – Zagreb, 17. 4. 1926.). U: Magaš, B. ur. *Bečka Akademija likovnih umjetnosti i hrvatska arhitektura historicizma. Hrvatski učenici Friedricha von Schmidta*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, str. 11-26.

Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I. (2009.) „Od Correggia do Taddea Zuccarija : bilješke o slici Krist u Getsemanskom vrtu iz Strossmayerove galerije u Zagrebu“, u: S. Cvetnić, M. Pelc, D. Premerl (ur.) *Sic ars deprenditur arte : zbornik u čast Vladimira Markovića*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti ; Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta, str. 157-164.

Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I. (2012.) The Foundation and Development of the Strossmayer Gallery of Old Masters in Zagreb. *Centropa: a journal of central European architecture and related arts*, sv. 12. (2), str. 152-161.

Dulibić, Lj. (2012.a) „Tragovi restauratorskih radionica 19. stoljeća na slikama iz zbirke talijanskog slikarstva Strossmayerove galerije starih majstora“, u: Milinović, D., Marinković, A., Munk, A. (ur.) *Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske*, Zagreb: FF press, str. 137-146.

Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I. (2014.a) „Un contributo alla conoscenza delle procedure dei restauri ottocenteschi nelle pitture della collezione Strossmayer“, u: M. B. Failla, S. A. Meyer, C. Piva, S. Ventura (ur.) *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Rim: Campisano Editore, str. 359-371.

Dulibić Lj., Pasini Tržec, I. (2014.) Zbirka biskupa Strossmayera i osnutak današnje Strossmayerove galerije starih majstora. *Hrvatska revija*, sv. 14. (1), str. 99-104.

Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I. (2015.) Slike iz ostavštine kardinala Jurja Haulika u zbirci biskupa Josipa Jurja Strossmayera. U: Maković, Z., ur. *Peristil*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, str. 113-126.

Dulibić, Lj., Pasini Tržec, I. (2016.) „Austrijski slikar Leopold Kupelwieser i biskup Josip Juraj Strossmayer“, *Ars Adriatica*, br. 6: 209-218.

Dragošević, S. (1970.) Prvi vatikanski sabor. *Crkva u svijetu*, Vol. 5. (1), str. 54-64.

Gašparović, Lj. (1980.) Artur Schneider kao ravnatelj Strossmayerove galerije (saopćenje na simpoziju). U: Zlamalik, V, ur. *Peristil*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, str. 37-46.

Gašparović, M. (1992.) Strossmayerova galerija HAZU: donacije i donatori. *Informatica museologica*, Vol. 23. (1-4), str. 95-103.

Jokilehto, J. (2002.) *A History of Architectural Conservation*, Oxford: Butterworth-Heinemann.

Kaštelan, A. (ur.) (1999.) *Ljetopis hrvatske Akademije: za godinu 1998., knj. 102.*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.

Kaštelan, A. (ur.) (2000.) *Ljetopis hrvatske Akademije: za godinu 1999., knj. 103.*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.

Kaštelan, A. (ur.) (2002.) *Ljetopis hrvatske Akademije: za godinu 2001., knj. 105.*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.

Kaštelan, A. (ur.) (2003.) *Ljetopis hrvatske Akademije: za godinu 2002., knj. 106.*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.

Kaštelan, A. (ur.) (2004.) *Ljetopis hrvatske Akademije: za godinu 2003., knj. 107.*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.

Knežević, S. (1996.) *Zagrebačka zelena potkova*, 1. izdanje, Zagreb: Školska knjiga

Knut, N. (1999.) *The restoration of paintings*, 1. izdanje, Köln: Könemann.

Laszlo, Ž. (1996.) „Projekt stalnog postava Strossmayerove galerije starih majstora : tehnički uvjeti i problemi zaštite“, *Informatica museologica*, Vol. 25. (1-4), str. 29-30.

Laszlo, Ž. (2006.) *Preventivna zaštita slika : priručnik*, 1. izdanje, Zagreb : Muzejski dokumentacijski centar.

Marijanović, S. (2007.) Josip Juraj Strossmayer veliki župan Virovitičke županije. *Analiza Zavoda za znanstveni i umjetnički rad u Osijeku*, sv. 23. (23), str. 11-70.

Katalog (2013.) Strossmayerova galerija starih majstora - odabrana djela, (ur.) Marković, V., Zagreb

Meder, F. (1983.) *O razvoju i djelatnosti Zavoda za restauriranje umjetnina*, „Izložba u povodu 35 godina djelovanja Zavoda za restauriranje umjetnina. Rujan – listopad 1983. Umjetnički paviljon – Zagreb“, Zagreb, str. 4-7.

Milošević, S. (2016.) „Novi model elektroničkog dokumentiranja i dugoročnog čuvanja podataka u konzervatorsko- restauratorskoj djelatnosti“, doktorski rad, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb.

Mlinarević, V. (2016.) Odgojne vrijednosti u odabranim govorima Josipa Jurja Strossmayera, promicatelja prosvjete i kulture. *Mostariensia : časopis za društvene i humanističke znanosti*, Vol. 20. (1-2), str. 117-131.

Moguš, M. (ur.) (1996.) *Ljetopis hrvatske Akademije: za godinu 1995., knj. 99.*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.

Katalog (1982.) Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, (ur.) Mohorovičić, A., Zagreb

Muñoz Viñas, S. (2005.) *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford: Elsevier.

Mutnjaković, A. (2016.) Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Strossmayerova primjerena kuća. *Glasnik HAZU*, god. 3. (5), str. 5-15.

Pasini Tržec, I., Dulibić, Lj. (2008.) Slike u Strossmayerovoj galeriji starih majstora nabavljene u Rimu do 1868. godine. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, Vol. 32. (32), 297-304.

Pasini Tržec, I., Dulibić, Lj. (2011.) Slike starih majstora u Strossmayerovoj zbirci nabavljene posredstvom kanonika Nikole Voršaka u razdoblju od 1869. do 1880. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, Vol. 35. (35), str. 207-220.

Pavličević, D. (2000.) *Povijest 3*, 3. izdanje, Zagreb: ALFA d.d.

Res, Z. (2017.) Konceptija povremene ikonografske izložbe u umjetničkom muzeju na primjeru Strossmayerove galerije starih majstora HAZU. Diplomski rad. Zagreb: Filozofski fakultet.

Sirotković, H. (2001.) Tadija Smičiklas - život i djelo. U: Gulin, A., ur. *Zbornik Odsjeka za povijesne znanosti Zavoda za povijesne i društvene znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, str. 9-16.

Skupina autora [Radni kolektiv Restauratorskog zavoda: Leonarda Čermak, Stanislava Dekleva, Vera Hršak, Vida Hudoklin, Ivo Lončarić, Radoslav Tepser, Zvonimir Wyrubal] (1954.), *Izložba Restauratorskog zavoda*, Zagreb.

Slišković, S. (2005.) Strossmayer - promicatelj europskog jedinstva. *Croatica christiana periodica*, sv. 29. (56), str. 209-220.

Slišković, S. (2007.) Crkva kao inspirator Strossmayerove politike: Poseban osvrt na službu župana. *Anali Zavoda za znanstveni i umjetnički rad u Osijeku*, sv. 23., str. 173-186.

Stoner, J.-H., Rushfield, R.-A. (ur.) (2012.) *The conservation of easel paintings*, Oxon: Routledge.

Strčić, P. (2006.) Josip Juraj Strossmayer danas. *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU Varaždin*, br. 16-17, str. 103-139.

Sunara, S.-M. (2013.) „Prilog poznavanju djelovanja Ferde Goglie, restauratora Arheološkog, tj. Arheološko-historičkog odjela Narodnog muzeja u Zagrebu“, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, Vo. 35. (35), str. 41-50.

Sunara, S.-M. (2014.) „Rekonstrukcija postava prve restauratorske izložbe u Hrvatskoj“, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, Vol. 36., str. 35-46.

Sunara, S.-M. (2017.) „Život i djelo Zvonimira Wyroubala“, doktorski rad, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb.

Šergregur, D. (2013.) Stvaranje Strossmayerove galerije. *Cris : časopis Povijesnog društva Križevci*, Vol. XIV., br. 1, str. 429-436.

Špikić, M. (ur.) (2006.) *Anatomija povijesnoga spomenika*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.

Špikić, M. (2011.) „Konzervirati ili restaurirati? Tekstovi Camilla Boita o zaštiti kulturne baštine, 1884.-1886.“, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, Vo. 2., str. 121-132.

Šošić, T.-M. (2014) „Pojam kulturne baštine – međunarodnopravni pogled“, u: A. Bačić (ur.) *Zbornik radova Pravnog fakulteta u Splitu*, Split: Pravni fakultet Sveučilišta u Zagrebu, str. 833-860.

Šuljak, A. (2007.) Josip Juraj Strossmayer duhovni pastir svoje biskupije. *Anali Zavoda za znanstveni i umjetnički rad u Osijeku*, sv. 23., str. 157-172.

Šustić, S. (2011.) „Umijeće retuširanja u teoriji i praksi“, *Portal : godišnjak Hrvatskoga restauratorskog zavoda*, br. 2., str. 197-212.

Vandura, Đ. (1994.) Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti: Projekt stalnog postava. *Informatica museologica*, Vol. 25. (1-4), str. 19-28.

Vokić, D. (2007.a) *Preventivno konzerviranje slika, polikromiranog drva i mješovitih zbirki*, 1. izdanje, Zagreb: K-R centar, Hrvatsko restauratorsko društvo, Udruga gradine i godine.

Vokić, D. (2007.b) „Put do suvremene konzervatorsko-restauratorske struke i problemi terminologije“, u: Vokić, D., (ur.) *Smjernice konzervatorsko-restauratorskog rada*. Dubrovnik-Zagreb: K-R centar, Hrvatsko restauratorsko društvo, str. 13-26.

Vokić, D. (2007.c) „Metodologija konzervatorsko-restauratorskog rada“, u: Vokić, D., (ur.) *Smjernice konzervatorsko-restauratorskog rada*. Dubrovnik-Zagreb: K-R centar, Hrvatsko restauratorsko društvo, str. 158-265.

Vokić, D. (2007.d) „Ferdo Goglia i Zvonimir Wyroubal - začetnici sustavne restauratorske dokumentacije u Hrvatskoj“, *Muzeologija*, br. 41/42: 184-194.

Vokić, D. (2007.e) „Devedeset godina kontinuiteta restauratorske dokumentacije u arhivu današnjega Hrvatskoga restauratorskog zavoda (1916-2006)“, u: *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, Vol. 29/30., str. 23-32.

Vokić, D. (2007/8) *Čišćenje, lakiranje, pozlata, retuširanje: tehnologija i primjena u konzervatorsko-restauratorskim radovima*, 1. izdanje, Dubrovnik: Sveučilište u Dubrovniku.

Vokić, D. (2012.a) „Prijedlog novog usustavljenja konzervatorsko-restauratorske struke“, u: *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, Vol. 33/34. (33/34), str. 39-54.

Vokić, D. (2012.b) „O epistemologiji konzervatorsko-restauratorske struke“, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, Vol. 33/34. (33/34), str. 23-38.

Vokić, D., Zoldi, G. (2014.) „Dokumentiranje baštine prirodnoznastvenim metodama“, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, Vol. 35. (35), str. 181-207.

Denis, V. (2015.) „Model konzervatorsko-restauratorske dokumentacije štafelajnih slika“, doktorski rad, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb.

Katalog (2006.) Strossmayerova donacija: europska umjetnost od X. do XIX. stoljeća, (ur.) Vulin, A., Zagreb

Vukovac, S. (2007.) Josip Juraj Strossmayer veliki župan i zastupnik u Hrvatskom saboru. *Anali Zavoda za znanstveni i umjetnički rad u Osijeku*, br. 23., str. 125-156.

Arhivski fondovi

Hrvatski restauratorski zavod, Arhiv Zavoda

Internetski izvori

Vukadin, I. (2011.) Prilozi za nacionalnu povijest konzervacije-restauracije, *Blog kolegija Metode istraživanja i dokumentiranja u konzervaciji-restauraciji*, <http://istrazivanje-dokumentacija.blogspot.com/2011/11/ferdo-goglia-i-zvonimir-wyroubal.html>

(27.7.2018.,10:11)

Pilar, M. (1928.) Ferdo Goglia, *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti: za godinu 1927/28.*, sv. 41., str. 112-113., <http://dizbi.hazu.hr/object/23901> (27.7.2018., 10:41)

Josip Juraj Strossmayer - osnivač Akademije (4. II. 1815. – 8. IV. 1905.) (2014.) Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, http://info.hazu.hr/hr/o-akademiji/osnutak_akademije/strossmayer/ (19. 2. 2018.)

Palača Akademije (2014.) Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, http://info.hazu.hr/hr/o-akademiji/osnutak_akademije/strossmayer/ (19. 2. 2018.)

The history of the museum, *Keresztény Múzeum*, <http://www.keresztenymuzeum.hu/page.php?id=22> (28. 7. 2018.)

Pustić, M.-K., (2010.) „Zapisi s konferencije "Cleaning 2010 : New Insights into the Cleaning of Paintings" (Valencia, 26. - 28. svibnja 2010.)“, *In situ*, <http://www.e-insitu.com/hr/razno/razno/osvrt-na-konferenciju-cleaning-2010-new-insights-into-the-cleaning-of-paintings-valencia-26.-28.-svibnja-2010.html>, (29. 4. 2018.)

Keck, S. (1984.) „SOME PICTURE CLEANING CONTROVERSIES: PAST AND PRESENT“, *JAIC online: Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 23 (2), <http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic23-02-001.html>, (29. 4. 2018.)

Keepers, *THE NATIONAL GALLERY*, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/history/keepers> (29. 4. 2018.)

Šurina, B. (1989.) „Menci Clement Crnčić“, *LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD MIROSLAV KRLEŽA*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=3730> (17. 5. 2018.)

Uskoković, J. (1983.) „Ljubo Babić“, *LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD MIROSLAV KRLEŽA*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=953> (25. 5. 2018.)

Flego, V. (2002.) „Krstó Hegedušić“, *LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD MIROSLAV KRLEŽA*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=56> (25. 4. 2018.)

Vujčić, D., Martina, K., (2015.) „Vanja Radauš“, *LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD MIROSLAV KRLEŽA*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11911> (25. 4. 2018.)

„Marijan Detoni“, Hrvatska enciklopedija, *LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD MIROSLAV KRLEŽA*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=14824> (25. 4. 2018.)

Kelemen, T.-V., (1993.) „Ana Deanović“, *LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD MIROSLAV KRLEŽA*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4417> (25. 4. 2018.)

Prirodoslovni laboratorij Hrvatskog restauratorskog zavoda, *Hrvatski restauratorski zavod*, <http://www.h-r-z.hr/index.php/strune-slube/prirodoslovni-laboratorij> (27. 7. 2018.)

„Ferdinand Meder“, *Središnji državni portal*, <https://www.min-kulture.hr/default.aspx?id=2327> (16. 6. 2018.)

Podaci o ilustracijama

Slika 1: Primjer Gogline dokumentacije slike *Bogorodica s djetetom i svetim Kuzmom i Damjanom* (SG-48) restaurirane za Strossmayerovu galeriju i odgovarajući prijepis iste tiskarskim strojem, u: arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 48 SG 48), snimila: Ana Lilić

Slika 2: Primjer Wyroubalovog dokumentacijskog kartona iz 1947. godine s izvješćem provedenih konzervatorsko-restauratorskih radova na slici *Krist s posljednjim bosanskim kraljem Tomaševićem* (SG-25); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 377)

Slika 3: Wyroubalov dokumentacijski karton iz 1951. godine s izvješćem o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici *Bogorodica s djetetom i dva anđela* (SG-47); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 639)

Slika 4: Wyroubalov dokumentacijski list iz 1953. godine s izvješćem o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici *Krist u kući Marije i Marte* (SG-251); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 762)

Slika 5: Dokumentacijski formular Restauratorskog zavoda JAZU iz 1954. godine s izvješćem o prevedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici *Abraham žrtvuje Izaka* (SG-3); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 995)

Slika 6: Prva stranica obrasca kojeg popunjava povjerenstvo za pregled umjetnina predloženih za restauriranje; u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 995)

Slika 7: Druga stranica obrasca kojeg popunjava povjerenstvo za pregled umjetnina predloženih za restauriranje; u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 995)

Slika 8: Dokumentacijski karton iz 1948. godine s izvješćem o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici *Uskrsnuće* (SG-107); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 442)

Slika 9: Dokumentacijski karton iz 1950. godine s izvješćem o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici *Uskrsnuće* (SG-107); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 610)

Slika 10: Fotografija slike *Uskrsnuće* (SG-107) prije i nakon konzervatorsko-restauratorskih radova 1948. godine; u : arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 442, 610)

Slika 11: Primjer *tratteggio* sustava restauriranja na slici *Poklonstvo mudraca* (cca. 1450. – 1460.) iz Nacionalne galerije u Budimpešti; u: Knut, N. (1999.) *The restoration of paintings*, 1. izdanje, Köln: [Könemann](#)., str. 294.

Slika 12: Toplinski stol iz 1961. godine, korišten u Švicarskom institutu za istraživanje umjetnosti u Zürichu; u: Sunara, S.-M. (2017.) „Život i djelo Zvonimira Wyroubala“, doktorski rad, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb., str. 376.

Slika 13: Suvremeni „toplinski stroj“ s vakumskom pumpom i digitalnom kontrolnom pločom; u: <http://www.museumservicescorporation.com/ecat/0300.html>

Slika 14: Prve dvije stranice dokumentacijskog formulara Leonarde Čermak iz 1954. godine s izvješćem o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici *Nevjerni Toma* (SG-402); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 858)

Slika 15: Ulomak treće stranice dokumentacijskog kartona Leonarde Čermak iz 1954. godine s izvješćem o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici *Nevjerni Toma* (SG-402); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 858)

Slika 16: Ulomak četvrte stranice dokumentacijskog kartona Leonarde Čermak iz 1954. godine s izvješćem o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici *Nevjerni Toma* (SG-402); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 858)

Slika 17: Prijepis Goglijinog dokumentacijskog lista iz 1937. godine s izvješćem o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici *Bogorodica na prijestolju* (SG-102); u: arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 102 SG 102)

Slika 18: Fotografija zatečenog stanja i stanja nakon provedenih konzervatorsko-restauratorskih radova 1968. godine na slici *Bogorodica na prijestolju* (SG-102); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (registarski broj 61/68)

Slika 19: Drugi list dokumentacijskog formulara Leonarde Čermak iz 1968. godine s izvješćem o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici *Bogorodica na prijestolju* (SG-102); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (registarski broj 61/68)

Slika 20: Fotografija dotrajale parketaže na slici *Bogorodica na prijestolju* (SG-102); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (registarski broj 61/68)

Slika 21: Prvi list dokumentacijskog formulara Brune Bulića s izvješćem o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici *Krunjenje Bogorodice* (SG-63); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 1090)

Slika 22: Drugi list dokumentacijskog formulara Brune Bulića s izvješćem o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici *Krunjenje Bogorodice* (SG-63); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 1090)

Slika 23: Treći list dokumentacijskog formulara Brune Bulića s izvješćem o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici *Krunjenje Bogorodice* (SG-63); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 1090)

Slika 24: Četvrti list dokumentacijskog formulara Brune Bulića s izvješćem o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici *Krunjenje Bogorodice* (SG-63); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 1090)

Slika 25: Peti list dokumentacijskog formulara Brune Bulića s izvješćem o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici *Krunjenje Bogorodice* (SG-63); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 1090)

Slika 26: Šesti list dokumentacijskog formulara Brune Bulića s izvješćem o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici *Krunjenje Bogorodice* (SG-63); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 1090)

Slika 27: Drugi list dokumentacijskog formulara Ivice Lončarića s izvješćem o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici *Bogorodica s djetetom i svetim Kuzmom i Damjanom* (SG-48); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 1182)

Slika 28: Prva stranica dokumentacijskog formulara Ivice Lončarića s izvješćem o provedenoj hitnoj intervenciji na slici *Sveti Sebastijan* (SG-269); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 1299)

Slika 29: Šesta stranica dokumentacijskog formulara Ivice Lončarića s izvješćem o provedenoj hitnoj intervenciji na slici *Sveti Sebastijan* (SG-269); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (kartoteka br. 1299)

Slika 30: Francesco Capella, Krist pada pod križem, oko 1750., Zagreb, Strossmayerova galerija HAZU; stanje 1942. godine; u: Bralić, V., Lerotić, P. (2010.) „Krist pada pod križem“

iz Strossmayerove galerije u Zagrebu: crtica iz povijesti restauriranja baroknog slikarstva u Hrvatskoj, *Portal: godišnjak Hrvatskoga restauratorskog zavoda*, br. 10., str. 162.

Slika 31: detalj slike *Krist pada pod križem* (SG-296), za vrijeme intervencije i nakon dovršenih restauratorskih radova; u: Bralić, V., Lerotić, P. (2010.) „Krist pada pod križem“ iz Strossmayerove galerije u Zagrebu: crtica iz povijesti restauriranja baroknog slikarstva u Hrvatskoj, *Portal: godišnjak Hrvatskoga restauratorskog zavoda*, br. 10., str. 168-169.

Slika 32: detalj slike *Krist pada pod križem* (SG-296), za vrijeme intervencije i nakon dovršenih restauratorskih radova; u: Bralić, V., Lerotić, P. (2010.) „Krist pada pod križem“ iz Strossmayerove galerije u Zagrebu: crtica iz povijesti restauriranja baroknog slikarstva u Hrvatskoj, *Portal: godišnjak Hrvatskoga restauratorskog zavoda*, br. 10., str. 168-169.

Slika 33: Prva stranica dokumentacijskog formulara Eve Vinkler s izvješćem o provedenom konzervatorsko-restauratorskom zahvatu na oslikanom raspelu (SG-29); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (registarski broj umjetnine: 448/72)

Slika 34: Druga stranica dokumentacijskog formulara Eve Vinkler s izvješćem o provedenom konzervatorsko-restauratorskom zahvatu na oslikanom raspelu (SG-29); u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (registarski broj umjetnine: 448/72)

Slika 35: Primjer dokumentacijskog lista iz arhiva Strossmayerove galerije s kratkim izvješćem o zatečenom stanju i primijenjenim postupcima zaštite na slici Sveta obitelj (SG-105); u: arhiv Strossmayerove galerije (531: ZG 105 SG 105), snimila: Ana Lilić

Slika 36: Druga stranica *Izveštaja o izvršenju dogovorenog programa na osnovi samoupravnog sporazuma potpisanog između RSIZ-e u oblasti kulture i zavoda za restauriranje umjetnina za 1982. godinu*; u: „Izveštaji o obavljenim konz.-rest. radovima sredstvima RSIZ-e USIZ-e i po posebnim ugovorima od 1981. do 1985. g.“, arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda, snimila: Ana Lilić

Slika 37: fotografija prikazuje sliku *Otmica Europe* (SG-359) nakon provedenog sondiranja 1990. godine; u: arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 218), snimio: Mario Braun

Slika 38: fotografija prikazuje sliku *Otmica Europe* (SG-359) nakon provedenih konzervatorsko-restauratorskih radova 1991. godine; u arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 218), snimio: Mario Braun

Slika 39: fotografija prikazuje stanje poledine slike *Krist u Getsemanskom vrtu* (SG-121) prije provedenih konzervatorsko-restauratorskih radova; u: „Izvešće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici T. Zuccara, *Krist u Getsemanskom vrtu* iz Strossmayerove galerije, Zbirke starih majstora HAZU“, str. 3, snimila: Nikolina Oštarijaš

Slika 40: fotografija prikazuje uklanjanje stare parketaže i sanaciju pukotine na slici *Krist u Getsemanskom vrtu* (SG-121); u: „Izvešće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici T. Zuccara, *Krist u Getsemanskom vrtu* iz Strossmayerove galerije, Zbirke starih majstora HAZU“, str. 3, snimila: Nikolina Oštarijaš

Slika 41: fotografija prikazuje stanje tijekom izrade nove parketaže te stanje poledine slike *Krist u Getsemanskom vrtu* (SG-121) nakon radova; u: „Izvešće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici T. Zuccara, *Krist u Getsemanskom vrtu* iz Strossmayerove galerije, Zbirke starih majstora HAZU“, str. 4, snimila: Nikolina Oštarijaš

Slika 42: fotografija prikazuje total te detalje spoja slike i dodatke te bočnog ojačanja umjetnine pod nazivom *Mars i Venera* (SG-261); u: „Izvešće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici B. F. Semoleija, *Mars i Venera* iz Strossmayerove galerije, Zbirke starih majstora HAZU“, str. 3, snimili: Nikolina Oštarijaš, Jovan Kliska

Slika 43: fotografija prikazuje stanje poledine slike *Mars i Venera* (SG-261) prije i nakon radova; u: „Izvešće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici B. F. Semoleija, *Mars i Venera* iz Strossmayerove galerije, Zbirke starih majstora HAZU“, str. 5, snimili: Nikolina Oštarijaš, Jovan Kliska

Slika 44: stanje prije radova na slici Neri di Biccija - *Bogorodica s djetetom i dva anđela* (SG-47); u: „Izvešće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici Neri di Biccija *Madona s Djetetom i dva anđela* iz Strossmayerove galerije“, Zbirke starih majstora HAZU“, str. 2., snimili: Nikolina Oštarijaš, Jovan Kliska

Slika 45: IC, UV i RTG snimka slike *Bogorodica s djetetom i dva anđela* (SG-47); u: „Izvešće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici Neri di Biccija *Madona s Djetetom i dva anđela* iz Strossmayerove galerije“, Zbirke starih majstora HAZU“, str. 3-4., snimili: Nikolina Oštarijaš, Jovan Kliska

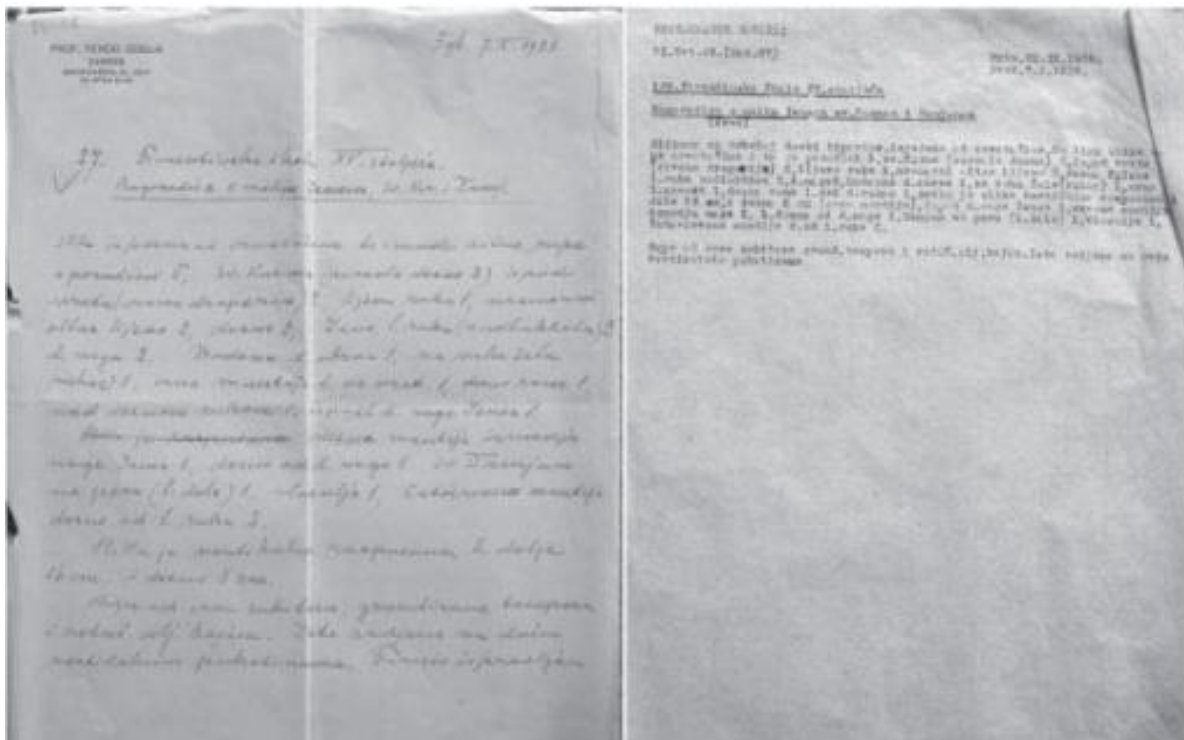
Slika 46: detalj Marijine glave, prije, tijekom i nakon uklanjanja preslika na slici *Bogorodica s djetetom i dva anđela* (SG-47); u: „Izvešće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim

radovima na slici Neri di Biccija *Madona s Djetetom i dva anđela* iz Strossmayerove galerije“, Zbirke starih majstora HAZU“, str. 6., snimili: Nikolina Oštarijaš, Jovan Kliska

Slika 47: stanje slike i ukrasnog okvira nakon provedenih radova na slici *Bogorodica s djetetom i dva anđela* (SG-47); u: „Izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici Neri di Biccija *Madona s Djetetom i dva anđela* iz Strossmayerove galerije“, Zbirke starih majstora HAZU“, str. 11., snimili: Nikolina Oštarijaš, Jovan Kliska

Ilustracije

Slika 1

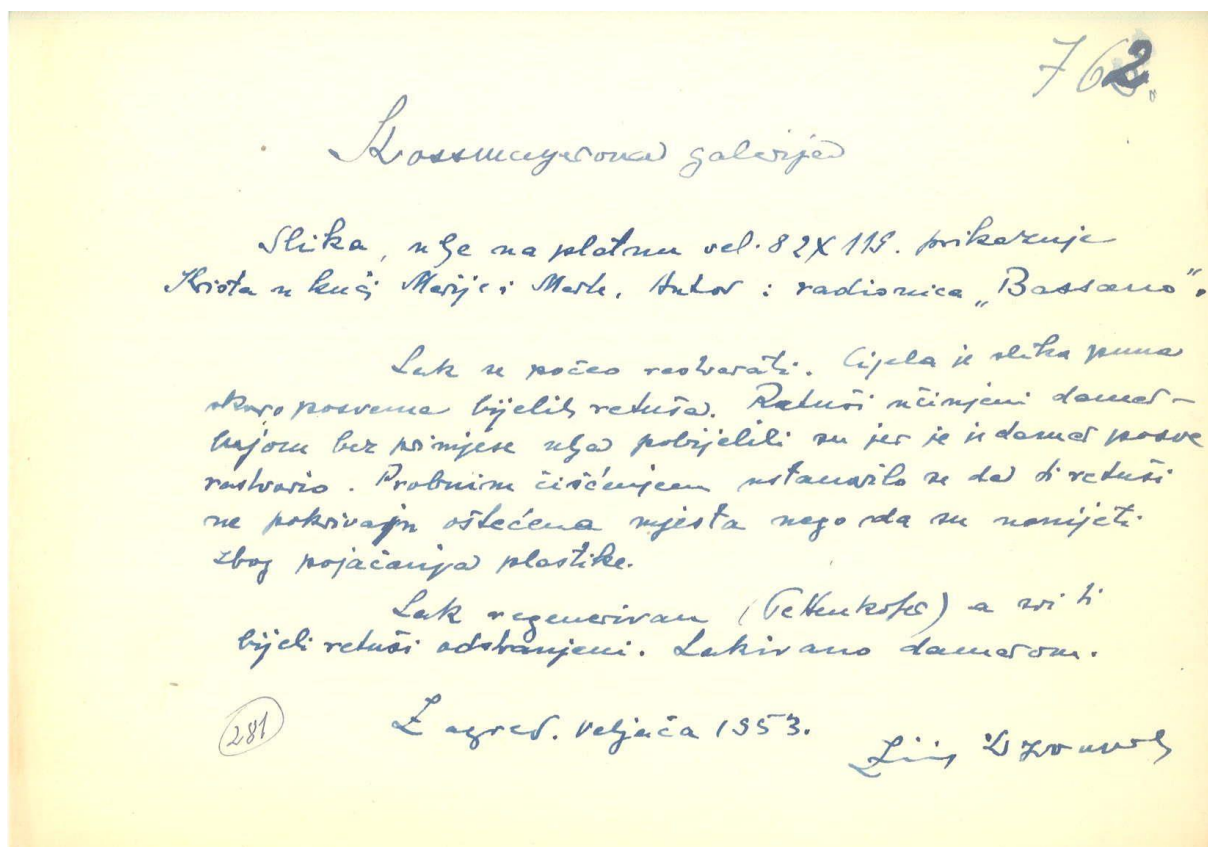


Slika 2

HRVATSKI NARODNI MUZEJ ZA UMJETNOST I OBRT U ZAGREBU: KARTOTEKA POPRAVLJENIH UMJETNINA			
STROSSMAYEROVA GALERIJA	Krist i donator. /Stjep. Tomašević? Slika.	Autor nepoznat.	377.
BROJ FOTOTEKE:			
<p>Tempera na dasci, vel.: 27 x 51.5 cm. Slika je tamna, boja dosta ispućala. Na mnogo mjesta ima sitnijih manjka boje. Retuširani, kojih ima mnogo nečisti su.</p> <p>Starije stari lak. Očistio sliku. Djelomice skinuo i stare retnše /naime one, koji su jako potamnili/. Slijepio ispucalu boju. Nanovo retuširao i lakirao damarom.</p> <p>Zagreb, 11. listopada 1947.</p> <p>Z. Wyroubal.</p>			

Slika 3

RESTAURATORSKI ZAVOD JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE: KARTOTEKA POPRAVLJENIH UMJETNINA			
Strossmayerova galerija	Slika: Bogorodica s djetetom i tri anđela	Nepoznat	639
BROJ FOTOTEKE:			
<p>Slika prikazuje "Bogorodicu s djetetom i tri anđela", smjer Fra Philippa Lippia, tempera na drvu, vel. 67 x 105 cm sa apliciranim okvirom, sama slika vel. 47 x 83 cm, gornji rub zaobljen.</p> <p>Luk prijav. Boje i pdloga ispucale uslijed stezanja daske vertikalnim pukotinama. Rubovi ispucalih dijelova uzdignuti ljušte se i otpadaju, na oko 15 mjesta manji dijelovi otpali i izgubljeni. U sastavu apliciranog okvira i slike idu pukotine naokolo. Imade i ovećih rupica od crvotočine.</p> <p>Slijepljeni dijelovi, koji se ljušte i otpadaju. Slika očisćena. Pukotine zakitane i retuširane. Lakirano damarom.</p>			
Zagreb, travanj 1951		Zvonimir Wyroubal	



Slika 5

<div style="border: 1px solid black; width: 100px; height: 20px; margin: 0 auto;"></div>		<div style="border: 1px solid black; width: 100px; height: 20px; margin: 0 auto;"></div>	
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div> <p>1. Name: <u>John Doe</u></p> <p>2. Address: <u>123 Main St</u></p> <p>3. City: <u>New York</u></p> <p>4. State: <u>NY</u></p> <p>5. Zip: <u>10001</u></p> </div> <div> <p>6. Date: <u>10/10/2023</u></p> <p>7. Time: <u>10:00 AM</u></p> <p>8. Location: <u>Room 101</u></p> </div> </div> <p>9. Description: <u>Meeting with Mr. Smith</u></p> <p>10. Notes: <u>Discussed project progress</u></p> </div>		<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p>11. Name: <u>John Doe</u></p> <p>12. Address: <u>123 Main St</u></p> <p>13. City: <u>New York</u></p> <p>14. State: <u>NY</u></p> <p>15. Zip: <u>10001</u></p> <p>16. Date: <u>10/10/2023</u></p> <p>17. Time: <u>10:00 AM</u></p> <p>18. Location: <u>Room 101</u></p> <p>19. Description: <u>Meeting with Mr. Smith</u></p> <p>20. Notes: <u>Discussed project progress</u></p> </div>	
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p>21. Name: <u>John Doe</u></p> <p>22. Address: <u>123 Main St</u></p> <p>23. City: <u>New York</u></p> <p>24. State: <u>NY</u></p> <p>25. Zip: <u>10001</u></p> <p>26. Date: <u>10/10/2023</u></p> <p>27. Time: <u>10:00 AM</u></p> <p>28. Location: <u>Room 101</u></p> <p>29. Description: <u>Meeting with Mr. Smith</u></p> <p>30. Notes: <u>Discussed project progress</u></p> </div>		<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p>31. Name: <u>John Doe</u></p> <p>32. Address: <u>123 Main St</u></p> <p>33. City: <u>New York</u></p> <p>34. State: <u>NY</u></p> <p>35. Zip: <u>10001</u></p> <p>36. Date: <u>10/10/2023</u></p> <p>37. Time: <u>10:00 AM</u></p> <p>38. Location: <u>Room 101</u></p> <p>39. Description: <u>Meeting with Mr. Smith</u></p> <p>40. Notes: <u>Discussed project progress</u></p> </div>	
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p>41. Name: <u>John Doe</u></p> <p>42. Address: <u>123 Main St</u></p> <p>43. City: <u>New York</u></p> <p>44. State: <u>NY</u></p> <p>45. Zip: <u>10001</u></p> <p>46. Date: <u>10/10/2023</u></p> <p>47. Time: <u>10:00 AM</u></p> <p>48. Location: <u>Room 101</u></p> <p>49. Description: <u>Meeting with Mr. Smith</u></p> <p>50. Notes: <u>Discussed project progress</u></p> </div>		<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p>51. Name: <u>John Doe</u></p> <p>52. Address: <u>123 Main St</u></p> <p>53. City: <u>New York</u></p> <p>54. State: <u>NY</u></p> <p>55. Zip: <u>10001</u></p> <p>56. Date: <u>10/10/2023</u></p> <p>57. Time: <u>10:00 AM</u></p> <p>58. Location: <u>Room 101</u></p> <p>59. Description: <u>Meeting with Mr. Smith</u></p> <p>60. Notes: <u>Discussed project progress</u></p> </div>	

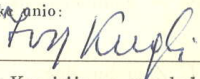
**RESTAURATORSKI ZAVOD INSTITUTA ZA LIKOVNE UMJETNOSTI
JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI U ZAGREBU**

Podaci o umjetnini

Vlasnik umjetnine: Stara galerija
 Inventarski broj vlasnikove zbirke: SG-3
 Autor umjetnine: Federigo Benković
 Naziv umjetnine: Abraham žrtvuje Izaka
 Vrsta umjetnine i materijal: ulje na platnu
 Signatura i veličina:
 Historijat umjetnine (prijašnji vlasnici, gdje i kada je umjetninu nabavio sadašnji vlasnik):
 Slika posudjena na fotografiranje Leksikografskom zavodu, te oštećena u Grafičkom zavodu Hrvatske prilikom rada.

Stručna literatura o umjetnini (gdje i kada je o njoj pisano):

Restauriranje umjetnine (gdje, kada i od koga su izvršeni restauratorski radovi i kakvi):

Podatkovano: 

Po pozivu Instituta za likovne umjetnosti od broj Komisija za pregled umjetnina za restauriranje utvrdila je niže navedeno stanje umjetnine i potrebne restauratorske radnje:

U Zagrebu, dne 195

Članovi komisije:

1. u ime Odjela za likovne umjetnosti
 2. vlasnik — opunomoćenik vlasnika
 3. upravitelj Restauratorskog zavoda

Restauratorskom zavodu odobrava se izvršenje naprijed navedenih radova, koji će se izvršiti na teret — redovnih kredita Instituta za likovne umjetnosti — vlasnika umjetnine.

U Zagrebu, dne 195 Predsjednik Instituta:

Broj:

Obr. Ilu br. 10.

Slika 7

Za izvršenje potrebnih restauratorskih radova utrošeno je:

Upravitelj Restauratorskog zavoda:

Na poziv Instituta za likovne umjetnosti od _____ broj _____ nije potpisana
komisija pregledala je izvršene restauratorske radnje i ocijenila kvalitet istih, kako dolazi:

Za osiguranje kod transporta, procijenjena je umjetnina sa Din _____ (slovom _____
_____).

Umjetnina je pod stručnim rukovodstvom upakovana u _____
Vlasnik — opunomoćenik vlasnika — umjetnine ovim izjavljuje, da je danas preuzeo umjetninu.

U Zagrebu, dne _____ 195__

Članovi komisije:

1. _____ u ime Odjela za likovne umjetnosti
2. _____ vlasnik — opunomoćenik vlasnika
3. _____ upravitelj R. z.

Ovim se potvrđuje, da je umjetnina danas otpremljena _____ na adresu _____

Umjetnina je osigurana kod _____ polica broj _____ na svotu od Din _____

U Zagrebu, dne _____ 195__ Za otpremitelja Instituta:

Uneseno u knjigu „Evidencija popravljenih umjetnina“ Restauratorskog zavoda na str. _____ br. 460

Broj kartoteke R. z.: _____ Broj fototeke R. z.: _____

Slika 8

HRVATSKI NARODNI MUZEJ ZA UMJETNOST I OBRT U ZAGREBU: KARTOTEKA POPRAVLJENIH UMJETNINA			
<u>Stressmayerova</u> <u>Galerija</u>	Uskrsnuće	Auter:Dosso Dossi ?	442.
BROJ FOTOTEKE:			
Tempera na dasci, vel.:			
<p>Uslijed promjena temperature i vlage daska napukla na dva mjesta u vertikalnom smjeru. Na tim mjestima je niz cijelu dužinu slike otpala boja zajedno s podlogom u većim površinama. Neki bitni dijelovi potpuno manjkaju. (Krist kao vrtlar). Ostalo jako ispucalo i uzdignulo. Slika je bila oblijepljena tankim papirom, pa izgleda da tako oblijepljena stoji više godina. Boje dosta prijavu, lak požutio.</p> <p>Slijepio dasku i uzdignutu podlogu. Oštećena mjesta zakitao. Očistio sliku i odstranio djelomično stari lak. Kad je slika bila očišćena, pojavili su se stari retuši. Neki su čišćenjem isprani. Retuširao manjke i mjesta, s kojih su stari retuši isprani. Lakirao dva puta damarom.</p> <p>Zagreb, srpanj 1948.</p> <p style="text-align: right;">Zvonimir Wyreubal</p>			

Slika 9

RESTAURATORSKI ZAVOD JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE: KARTOTEKA POPRAVLJENIH UMJETNINA			
<u>Stressmayerova</u> <u>Galerija</u>	Uskrsnuće	Auter:Dosso Dossi	610.
BROJ FOTOTEKE:			
<p>slika, tempera na drvu, vel: 75 x 75 cm.</p> <p>Slika je već bila na popravku u Restauratorskom zavodu 1948 god. /Vi i br. 442 kartoteke popr. umjet./</p> <p>Uslijed djelovanja promjene temperature i vlage se je erand na više mjesta odlijepio od daske, pa su nastale napuhline, koje su na nekim mjestima i ispucale.</p> <p>Slijepio i izravnao. Slika je iza toga opet očišćena, pa su se mjestimično retuši malo isprali. Uslijed pomanjkanja damara i mastiksa nisu mogli retuši biti provedeni ni slika lakirana.</p> <p>Zagreb, listopad 1950.</p> <p style="text-align: right;">Zvonimir Wyreubal</p>			

Slika 10



Slika 11



Slika 12



Slika 13



Slika 14

BROJ		CERMOK	
KIST			
1	Tiskani listi umjetnost	888	
2	Registarski listi umjetnost	418	
3	Naslov	Mona i. Mavjara vani (p. m. a. / ?)	
4	Autent	nepostoji	
5	Signatura	M. E. M. A. J.	
6	Godina postanka umjetnosti	?	
7	Vlasnik	Mava palerija J. A.	
8	Dan postanka	2. 6. 1954.	
9	Opis dostava	Donesiti podvratnici.	
OPIS SLIKE			
a	Sadržaj		
b	Veličina	34 x 26 cm.	
c	Materijal	tempera na drvu.	
d	Tehnika		
e	Uokvirano	nije	
f	Vrsta i stanje okvira	?	
g	Imanje donjeg okvira		
11	Datum knjižičkog pregleda	31. X. 1953.	
12	Članovi komisije	akad. J. Kite; prof. Z. Munk; Z. Wyroubov.	
ZAKLJUČCI KOMISIJE			
Sljepokti napukline. Čistiti, zakriti medostanke i retusi suti. R. Lakmati.			
POTPISI KOMISIJE			
<p>Julka</p> <p>Prof. Z. Munk</p>			

Glavna: 888. br. 22.

STANJE SLIKE	
a	Opisati izgled
Malo tamna, nejednako žućkasta, raspucala	
b	Temelj
Daska punila na dva mjestu uzduž čitave slike. Ravnica i zdrava	
c	Podloga
gips na	
d	Namati boje
Tempera i pozlađa. Pozlađa jatkototena. Boje ne napukline daste odgmuta, mjestimice odgmutena. Jedna grupa apostola, naročito zica, previše žućkasta	
e	Zakriti namati
Zakriti vrlo jako potamnio, ne moguće dobiti me maza	
f	Mehanizirane perede
Po čitavoj slici oprebotine, naročito manjkari rubovi	

Slika 15

19	OFIS POSTUPKA
a	Zahvat kronidulnim rebus
	<p>Upeglane odignute boje Čišćenje Kistama Retuš i irafom Lakiranje</p>

Slika 16

19	b	Upotrebljeni materijali
		<p>Kelje Alkohol Terp. ulje Lit Ekvare Damar-lak</p>

Slika 17

RESTAURATOR COGLIA;
Kat.VI.102. D.55

Prim.29.V.1937.
Pred.14 VI.1937.

160. Gornjotetelj. škola XVI. stoljeća.
Bogorodica s malim Isusom, sv. Ivanom krst. i sv. Jerolimom
141 x 144 cm (drvo)

Rubovši slike boje disani zeltom, tako da oslikana površina izn. še 138 x 141.
Slika nije parketirana. U vrlo lošem je stanju, imade 254 šuplja mjesta, 23 rupe od crva, te naliječljeno 17 krpe papira ispod kojih je nešto boje sa temeljem otpalo, a ti papiri su imali zakaću da štite od daljnjeg otpadanja.
Šuplja mjesta probušena, uštrcano kelje, i upeglano. Papiri skinuti, temelj pričvrstio. Rupe kitane (81), prebojene, retuš. i firnisano.

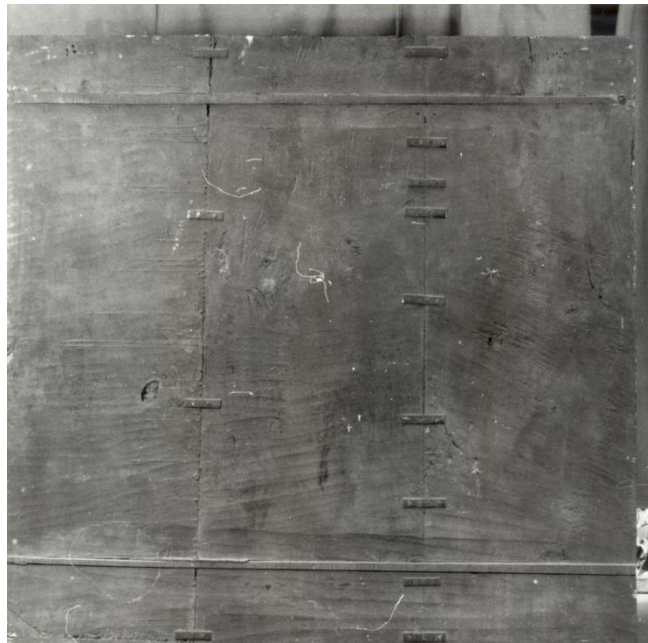
Slika 18



Slika 19

15	STANJE SLIKE
a	Opisni tekst
b	<p>Drvo, operativno jelo, sastavljeno iz tri vertikalna složenja dijela, sustavi „leptir“. Crvenkasto, izjedeno mrazom, uz gornji rub. U donjem desnom uglu manje azur i posljednje drsko skraćeno naizm. Ranije restaurirano, laka parketirana</p>
c	<p>Uzvanredno tanki, stoji podloge. Otpala u rubnim dijelovima u gornjem dijelu, centar i nadaci s likom se jednako. Laganost se obice pčitaropoli.</p>
d	<p>Nemazi boje. Otpala boje zajedno s podlogom, jako preslikana na nedostalim mjestima i preko njih.</p>
e	<p>Zaključni namaz. Tamni lak, namerno naneseni „falešiphi bon“</p>
f	Mehanizma poveće

Slika 20



Slika 21

BROJ		REST.	
1	Tihali broj umjetnine		
2	Registarski broj umjetnine		
3	Nadnev		
4	Autor		
5	Signatura		
6	Godina postanka umjetnine		
7	Vlasnik		
8	Dan primitka		
9	Opis dostave		
10	OPIS SLIKE		
a	Sadržaj		
b	Velicina		
c	Materijal		
d	Tehnika		
e	Utvrdjenje		
f	Vrsta i stanje okvira		
g	Stanje donjeg okvira		
11	Datum komisijanskog pregleda		
12	Olasni komisije		
13	ZAKLJUČCI KOMISIJE		
14	POTPISI KOMISIJE		

Okrasni list br. 22.

Slika 22

15	STANJE SLIKE		
a	Opisni list		
b	Temeljnik		
c	Podloga		
d	Naslov slike		
e	Zaštiti naslov		
f	Mehaničko porođe		

Srednja je trošna. Na brekta kora boje; naročito zlatna pozadina (9 mjesto). Boji i goraji rubovi. Slike bez prologa. Boja se ljušti na par mjesto. Nepukla daska. Slika poštjeva.

Daska - Lipova drvo

Kreda, preterno polacime daskot slatka u listu.

Lik Raja Ota, i Iva Bogorodice

Stari lak

Nepukla daska meijed laborg uokviru slika. Slika put slika na Tiskini od 2 cm izpubio je kredom podloga. Tu i tamo manje ogrebotine

Slika 23

16		ZAKLJUČCI RADNOG KOLEKTIVA
	a	Metode
	b	Provedbene vrijeme <i>28.8.1961 (14) dana</i>
	c	Povjerenost restauratoru
17		PREUZEO
	a	Datum
	b	Putopis
18		FOTOGRAFIRANO
	a	Duo
	b	Opis snimke

Slika 24

OPIS POSTUPKA	
a	Zadržati kromeliskim rodom
1.	Dizanje okvira ; tome gito čišćenje od prašine i kradušt, odpadaka.
2.	Ljepljenje napakle dardže.
3.	Promer uokvirivanja.
4.	Ljepljenje inlenog papira na nabreklina boja, vorka
5.	Generalno čišćenje terpentinom površine (unakšavanja boja).
6.	Ostavljanje nabreklina (nekeje vorka i neny: terpentina - peglanje)
7.	Čišćenje seite terpentinom ; etkoholom 10:3
8.	Kitanje.
9.	Boval retura
10.	Lagan damar lak.
11.	Akval retura ; uljana retura
12.	Završni damar lak.

Slika 25

19	b	Upotrebljeni materijali
		Terapiji, vauj. krepator, alkohol, voda, tutkala, kradu, demar, vata, vrvak, tranka okovana letovica (farsin), vilični papir, bučica, thovrel; kljane lopi, per čavala.
	c	Nalazi na vrijeme rada
		Ispod kreme Boga-Oka, a kad postapla ljepšiji na breklina, neino sam na platnenu zakupe.
	d	Primjedbe restoratora
		Tutelo bi ispitati zabijeska prijašnjeg restoratora, in kaliko postoji, kojim je naciom oborio ta liku. Zgleda da su postaratorski završili bili mnogobrojni, a narocito na poradnici. Bulei.
20		RAD ZAVRŠEN
	a	Datum
	b	Putja
		4. Probuja 1957. Bulei

Slika 26

21	Slika knjižnički pregledana dana	
22	Članovi knjižnice	
23	Zaključni knjižnice	Rasponi uvedeni u Reolu
24	Potpisi knjižnice	Walter, Margaret, Semant, M. G. Bulei
25	Za otpremu sadaka	
26	Nalaz pakovanja	
27	Pakovanje nadzire restorator	
28	Pakuje	
29	Pakovano dana	
30	Potpisi	
31	Slika otpreme	
	10. travnja 1957. odn. nadzornika M. G. Bulei.	
32	a	Datum
	b	Mjesto
	c	Putja
33	Slika prometa	
	a	Datum
	b	Nadler
	c	Putja

Slika 27

[illegible]

Slika 28

1	Broj _____
2	REST _____
3	_____
4	_____
5	_____
6	_____
7	_____
8	_____
9	_____
10	_____
11	_____
12	_____
13	_____
14	_____
15	_____
16	_____
17	_____
18	_____
19	_____
20	_____
21	_____
22	_____
23	_____
24	_____
25	_____
26	_____
27	_____
28	_____
29	_____
30	_____
31	_____
32	_____
33	_____
34	_____
35	_____
36	_____
37	_____
38	_____
39	_____
40	_____
41	_____
42	_____
43	_____
44	_____
45	_____
46	_____
47	_____
48	_____
49	_____
50	_____
51	_____
52	_____
53	_____
54	_____
55	_____
56	_____
57	_____
58	_____
59	_____
60	_____
61	_____
62	_____
63	_____
64	_____
65	_____
66	_____
67	_____
68	_____
69	_____
70	_____
71	_____
72	_____
73	_____
74	_____
75	_____
76	_____
77	_____
78	_____
79	_____
80	_____
81	_____
82	_____
83	_____
84	_____
85	_____
86	_____
87	_____
88	_____
89	_____
90	_____
91	_____
92	_____
93	_____
94	_____
95	_____
96	_____
97	_____
98	_____
99	_____
100	_____

Slika 29

21	Slika kompozicije pogledana dno	
22	Osnovni kompozicije:	
23	Zaključni kompozicije	
24	Potpisni kompozicije	
25	Za otpremu sadalov	
26	Način pakovanja	
27	Pakovanje sadalov u kutije	
28	Pakovanje	
29	Pakovanje dno	
30	Potpis	
31	Slika otpremine	
32	a	Datum
	b	Mjesto
	c	Potpis
33	Slika prerasa	
	a	Datum
	b	Mjesto
	c	Potpis

Slika 30



Slika 31



Slika 32



Slika 33

BROJ _____	
REST <u>EVA VINKLER</u>	


1	Vrsta umjetnine: <u>OSLIKANO RASPLO, raspršeno</u>
2	Naslov: <u>1. KRIST NA KRIŠU S BOSKOVIĆEM, G. IVANOM</u> <u>MASSIMILIANO MASSIMILIANO (UČIM KRIŠOM I FANTOM ASILIN)</u> <u>2. KRIST NA KRIŠU, I FANTOM ASILIN (UČIM); dano</u> <u>IVAN KRIŠOM, G. LUDOVIC - GOR & U</u> <u>RODOLFO M. MASSIMILIANO</u>
3	Autor: <u>nap.</u>
4	Signatura: <u>me</u>
5	Vrijeme postanka: <u>XV st. Tolanska Fkula</u>
6	Vlasnik: <u>STROSSMAYEROVA SAIBAJA</u> <u>GRAD HAJDORA</u>
7	Nadležni zavod: <u>Rtp</u>
8	Dan primitka: <u>20. 04. 82</u>
9	Početak rada: <u>20. 04. 82</u>
10	Završetak rada:

O P I S	
11	Sadržaj:
12	Veličina: <u>v. 48cm</u> <u>š. 38.5cm</u>
13	Tehnika: <u>tempera i pastel na drvetu</u>
14	Uokvireno: <u>ne</u>
15	Vrst i stanje okvira:
16	Stanje donjeg okvira:
17	Izvršitelj:
18	Fotograf:
19	Direktor:

Slika 34

STANJE PRIJE ZAHVATA	
20	Temeljnik:
21	Podloga:
22	Namazi boje:
23	Zaštitni namazi:

Slika 35

	INV. BROJ 105
	AUTOR GIROLAMO SICCIOLANTE zvan SERMONETA
	DELLO Sveta Obitelj, (ulje na cedrovini)
	MJERE 1,010 x 0,780
	SIGNATURA
	PRIMLJENO 1883.
	BROJ FOTOTEKE 56-105

36 (105) — *Giovanni Battista Rustici* Bogorodica
s malim Isusom i sv. Josipom

veljača, 1981.
Na desnoj ruci Krista, preko zapešćajnog zgloba nadigla se boja
od podloge u obliku nepravilnog kruga, promjera cca 3 cm.

ožujak, 1981.
Napuhnuće je zaštićeno od oljuštivanja.

5. studeni, 1981.
Restauratori Zavoda za restauraciju umjetnina Zagreb zaštitili su
napuhnuće boje ispod Kristove lijeve noge, zatim ljuskasta oštećenja
desno na smeđem Marijinom plaštu, te pukotine gore desno, iznad Josi-
pova ramena.

- 2 -

2. **HEBIVICA, kip Bogorodice s djetetom ("crna Madona")**

Zbog izuzetno lošeg stanja nosioca ovog kipa, gdje je drvo od crvotočine pretvoreno većim dijelom u prah, obavljeno je dodatno konzerviranje i petrificiranje nosioca te povezivanje i učvršćivanje razlomljenih dijelova glave djeteta i vrata Madone. Uz to je provedeno detaljno čišćenje presloka, što je u ovom slučaju, naročito na inkarnatu lica Madone i djeteta bilo vrlo složen proces.

Zbog navedenih poteškoća sa stanjem nosioca rad na ovom kipu nastaviti će se u 1983. godine rekonstruiranjem oštećenja u sloju podloge i retuširanjem.

Planirani opseg radova smanjen je za 300 radnih sati.

3. **ZAGREB, Strossmayerova galerija**

Nastavljeni su radovi saniranja oštećenja na slikama iz stalnog postava na kojima je daljnje oštećivanje bilo zaustavljeno zahvatima preventivnog karaktera. Od slika iz stalnog postava koje je Galerija posudila za veliku izložbu o sv. Franji u Austriji, u Zavodu su konzervirane i restaurirane tri slike.

Na njima su provedeni složeni konzervatorsko-restauratorski zahvati od čišćenja i kitanja oštećenja do lakiranja i retuširanja. U nešto manjem opsegu za istu izložbu obavljeni su radovi na još dvije slike.

U okviru sistematskog rada na oštećenim slikama koje su 1981. god. preventivno zaštićene na 12 slika iz stalnog postava provedeni su opsežni radovi počev od skidanja zaštitnih listića, podljepljivanja nabuhlina, laganog čišćenja slikane površine, pa do kitanja oštećenja i retuširanja.

Cvakvi konzervatorsko-restauratorski zahvati obavljeni su u nešto manjoj mjeri na još 10 slika iz Galerije.

Time je planirani opseg radova na zaštiti slika Strossmayerove galerije povećan za 220 radnih sati.

4. **BUJE, 2 slike iz crkve sv. Marije Milosrdnice**

Slike: "Smrt sveca", ulje na platnu, 280 x 200 cm i

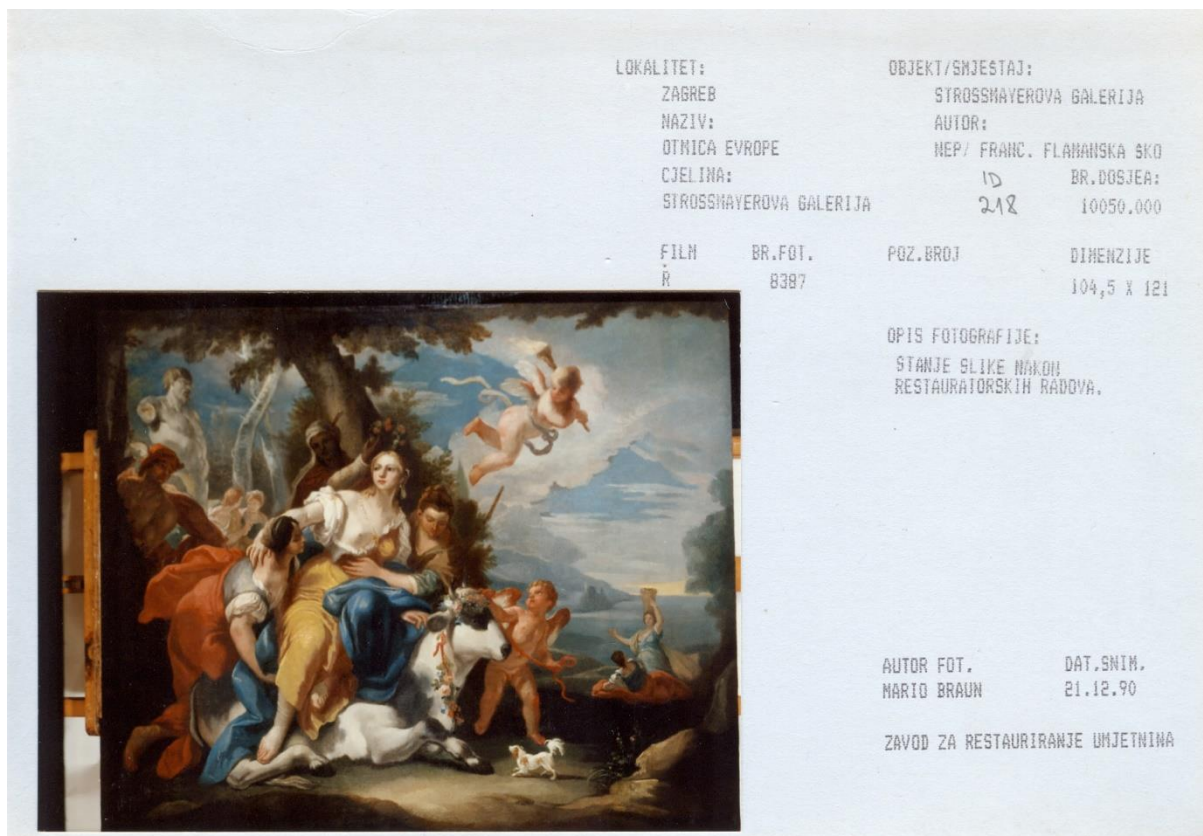
"Darivanje djevice", ulje na platnu, 280 x 200 cm.

Obje slike skinute su s unutrašnjih okvira, pripređene za transport, zapakirane i dopremljene u Zagreb. U Zavodu je najprije

Slika 37



Slika 38



Slika 39



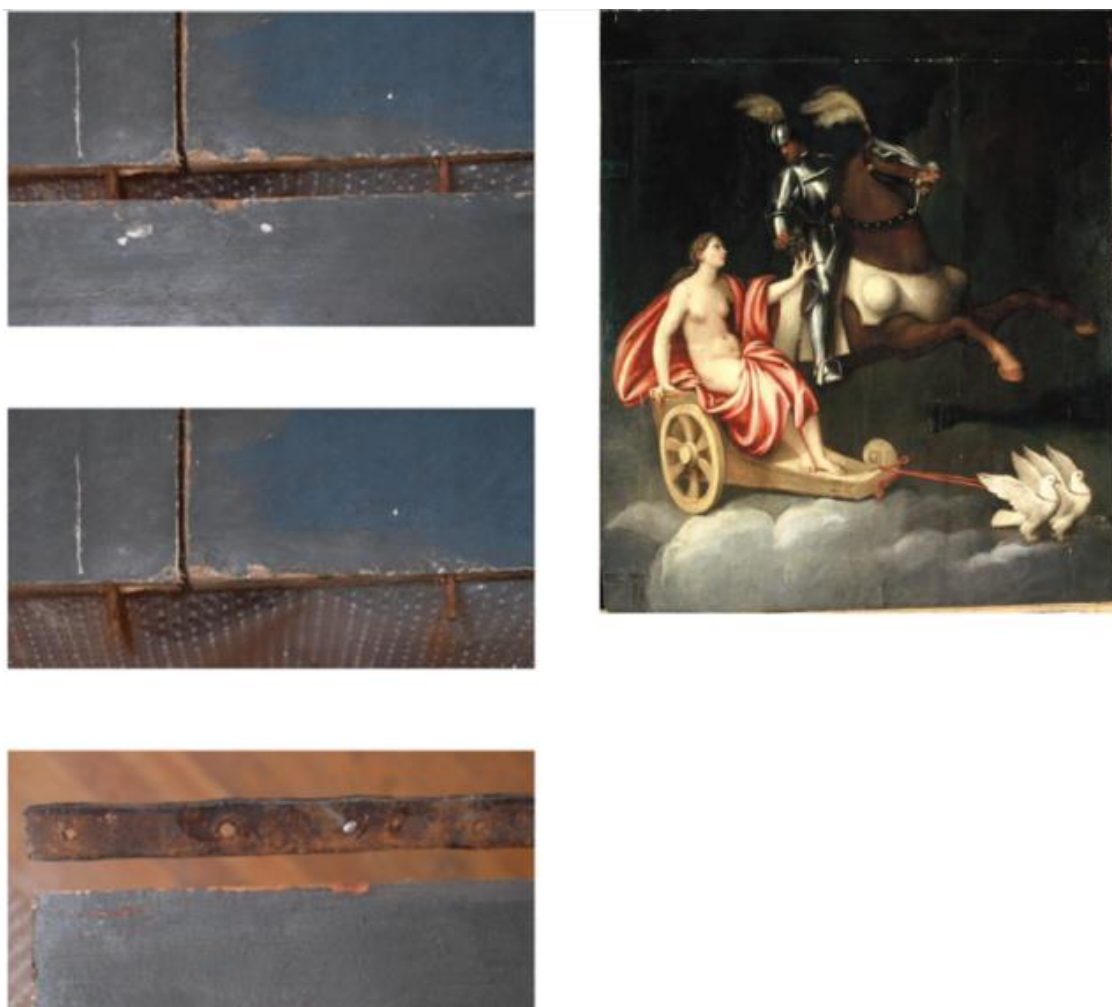
Slika 40



Slika 41



Slika 42



Slika 43



Slika 44



Slika 45



Slika 46




Slika 47



Prilog 1. Katalog umjetnina Strossmayerove galerije

Kat. 1.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-3
	Autor: (Škola/krug:)	Federico Benković
	Naziv:	Abraham žrtvuje Izaka
	Tehnika:	Ulje na platnu
	Dimenzije:	222,5 x 164,5 cm
	Datacija:	18.st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Registarski broj umjetnine: 460 Restaurator/ica: Zvonimir Wyrubal Ulaz/izlaz: 11. 10. 1954./ 15. 12. 1954. O popravku slike: minimalni konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: *inventarna knjiga br. 1; *tekst iz kartoteke br. 995
Intervencija: druga Registarski broj umjetnine: 479 Restaurator/ica: Zvonimir Wyrubal Ulaz/izlaz: 27. 1. 1955./ 16. 5. 1956. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: *inventarna knjiga br. 1; *tekst iz kartoteke br. 995
Intervencija: treća Restaurator/ica: Zavod za restauriranje umjetnina Ulaz/izlaz: ožujak 1981. O popravku slike: primarno konzerviranje (<i>in situ</i>)		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 3 SG 3)
Intervencija: četvrta ID umjetnine: 1987 Konzervatori – restauratori: Višnja Bralić, Pavao Lerotić Ulaz/izlaz: ožujak 2001. god. – lipanj 2002. god. O popravku slike: kurativno- restauratorska istraživanja stanja		Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 1987); Arhiv HRZ-a: izvješće o

slike	provedenim konzervatorsko- restauratorskim istraživanjima
-------	---

Kat. 2.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-22
	Autor: (Škola/krug:)	Sassetta (Stefano di Giovanni di Consolo) (Sienska slikarska škola <i>quattrocenta</i>)
	Naziv:	Ponizna Bogorodica
	Tehnika:	Tempera s pozlatom na drvu
	Dimenzije:	34,4 x 23,3 cm
	Datacija:	Od oko 1430. do 1435. god.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Registarski broj umjetnine: 457/72 Restaurator/ica: Ivo Lončarić Ulaz/izlaz: 6. 10. 1972./13. 10.1972. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: *inventarna knjiga br. 2; *tekst iz kartoteke br. (457)
Intervencija: druga ID umjetnine: 3000 Restaurator/ica: Nelka Bakliža Ulaz/izlaz: 15. 1. 2010./ 10. 6. 2010. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 3000); Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima

Kat. 3.

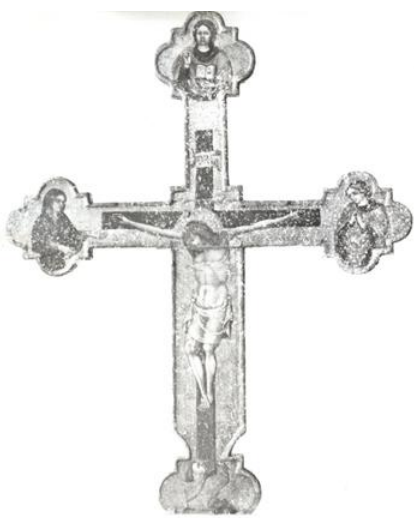
	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-25
	Autor: (Škola/krug:)	Lovro Dobričević
	Naziv:	Krist s posljednjim bosanskim kraljem Tomaševićem
	Tehnika:	Tempera na drvu
	Dimenzije:	51,8 x 27,8 cm
	Datacija:	15.st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva RegistarSKI broj umjetnine: 377 ? Restaurator/ica: Zvonimir Wyroubal Ulaz/izlaz: listopad 1947. god. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * tekst iz kartoteke br. 377 Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 25 SG 25)
Intervencija: druga ID umjetnine: 4748 Restaurator/ica: Hrvatski restauratorski zavod Ulaz/izlaz: rujan 1999. god. O popravku slike: minimalni konzervatorsko-restauratorski zahvati pred izlaganje na izložbi		Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 4748)
Intervencija: treća Restaurator/ica: Nelka Bakliža Ulaz/izlaz: 13. 4. 2006./ 22. 12. 2006. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 4748) Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o

	provedenim konzervatorsko- restauratorskim radovima
--	--

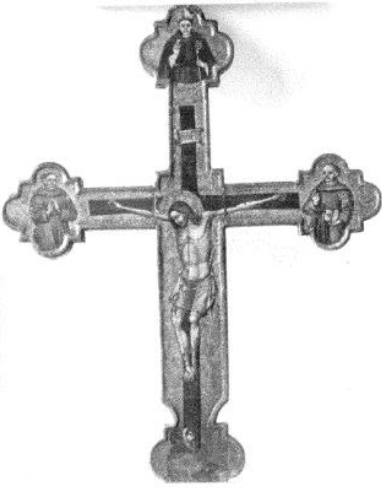
Kat. 4.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-28
	Autor: (Škola/krug:)	Niccolo di Pietro Gerini
	Naziv:	Iskušenje sv. Antuna Pustinjaka (slika s predele)
	Tehnika:	Tempera na drvu
	Dimenzije:	22, 5 x 32 cm
	Datacija:	Od 1390. do 1400. god.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva RegistarSKI broj umjetnine: 660 Restaurator/ica: Zvonimir Wyroubal Ulaz/izlaz: kolovoz 1951. god. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * tekst iz kartoteke br. 660/ 167
Intervencija: druga RegistarSKI broj umjetnine: 660 Restaurator/ica: Ivo Lončarić Ulaz/izlaz: ožujak 1957. god. O popravku slike: primarno konzerviranje (<i>in situ</i>)		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: *inventarna knjiga br. 1 *tekst iz kartoteke br. 1075
Intervencija: treća RegistarSKI broj umjetnine: 458/72 Restaurator/ica: Ivo Lončarić Ulaz/izlaz: 6. 10. 1972./ 13. 10. 1972. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br. 2 * tekst iz kartoteke br. ?
Intervencija: četvrta ID umjetnine: 8211 Restaurator/ica: Nelka Bakliža Ulaz/izlaz: 8. 4. 2013./ 11. 6. 2013. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko – restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko- restauratorskim radovima


Kat. 5.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-29
	Autor: (Škola/krug:)	Nepoznat (Toskanska škola)
	Naziv:	Raspelo
	Tehnika:	Tempera na drvu
	Dimenzije:	48 x 38,5 cm
	Datacija:	15. st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Registarski broj umjetnine: 448/72 Restaurator/ica: Ivo Lončarić Ulaz/izlaz: kolovoz 1972. god. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br. 2 * tekst iz kartoteke br. (?)
Intervencija: druga Registarski broj umjetnine: 448/72 Restaurator/ica: Eva Winkler Ulaz/izlaz: 20. 4. 1982./ 23. 4. 1982. O popravku slike: minimalni konzervatorsko-restauratorski radovi pred izlaganje na izložbi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br. 2 * tekst iz kartoteke br. (?) Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 29 SG 29)


Kat. 6.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-30
	Autor: (Škola/krug:)	Nepoznat (Toskanska škola)
	Naziv:	Raspelo
	Tehnika:	Tempera na drvu
	Dimenzije:	48 x 38,5 cm
	Datacija:	15.st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
<p>Intervencija: prva Registarski broj umjetnine: 449/72 Restaurator/ica: Ivo Lončarić Ulaz/izlaz: kolovoz 1972. god. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi</p>		<p>Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br. 2 * tekst iz kartoteke br. (?)</p>
<p>Intervencija: druga Registarski broj umjetnine: 449/72 Restaurator/ica: Eva Winkler Ulaz/izlaz: 20. 4. 1982./ 23. 4. 1982. O popravku slike: minimalni konzervatorsko-restauratorski zahvati pred izlaganje na izložbi</p>		<p>Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: *inventarna knjiga br. 2 * tekst iz kartoteke br. (?)</p> <p>Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 30 SG 30)</p>


Kat. 7.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-33
	Autor: (Škola/krug:)	Nepoznat (škola Antoni)
	Naziv:	Raspeće sa svecima
	Tehnika:	Tempera na drvu
	Dimenzije:	170 x 145 cm
	Datacija:	15.st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Restaurator/ica: Ferdo Goglia Ulaz/izlaz: 1. 7. 1929./ 22. 8. 1929. O popravku slike: primarno konzerviranje		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 33 SG 33)
Intervencija: druga RegistarSKI broj umjetnine: 60/68 Restaurator/ica: Ivo Lončarić Ulaz/izlaz: 21. 1. 1968./ 25. 11. 1968. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko - restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: *inventarna knjiga br. 2 * tekst iz kartoteke br. ?


Kat. 8.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-43
	Autor: (Škola/krug:)	Fiorentino Pier Francesco
	Naziv:	Madona s Djetetom i sv. Ivanom (Madona s Djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem i anđelom)
	Tehnika:	Tempera na drvu
	Dimenzije:	48 x 33 cm
	Datacija:	15.st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Registarski broj umjetnine: 452/72 Restaurator/ica: Lela Čermak Ulaz/izlaz: 10. 8. 1972./ ? O popravku slike: nema podataka		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: *inventarna knjiga br. 2 *tekst iz kartoteke br. (?)


Kat. 9.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-47
	Autor: (Škola/krug:)	Neri di Bicci (Firentinska radionica quattrocenta)
	Naziv:	Bogorodica s djetetom i dva anđela
	Tehnika:	Tempera i ulje na drvu
	Dimenzije:	82,6 x 49,9 cm
	Datacija:	2. pol. 15. st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Registarski broj umjetnine: 149 Restaurator/ica: Zvonimir Wyrubal Ulaz/izlaz: 4. 4. 1951./ 23. 6. 1951. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br. 1 * tekst iz kartoteke br. 639
Intervencija: druga Registarski broj umjetnine: 805 Restaurator/ica: Ivo Lončarić Ulaz/izlaz: 16. 10. 1959./ 2. 11. 1959. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br. 2 * kartoteka br. 1180
Intervencija: treća ID umjetnine: 7534 Restaurator/ica: Nelka Bakliža Ulaz/izlaz: rujan 2010. god./ lipanj 2012. god. O popravku slike: kurativno-restauratorska istraživanja stanja slike i cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima


Kat. 10.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-48
	Autor: (Škola/krug:)	Firentinski slikar (škola Cosima Rosselija)
	Naziv:	Bogorodica s djetetom i svetim Kuzmom i Damjanom
	Tehnika:	Tempera na drvu
	Dimenzije:	87 x 58 cm
	Datacija:	2. pol. 15.st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Restaurator/ica: Ferdo Goglia Ulaz/izlaz: 22. 9. 1938./ 7. 10. 1938. O popravku slike: minimalni konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 48 SG 48)
Intervencija: druga Registarski broj umjetnine: 810 Restaurator/ica: Ivo Lončarić Ulaz/izlaz: 12. 11. 1959./ 4. 12. 1959. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: *inventarna knjiga br. 1 *tekst iz kartoteke br. 1182
Intervencija: treća ID umjetnine: 8411 Restaurator/ica: Nelka Bakliža Ulaz/izlaz: 19. 3. 2014./ 24. 9. 2014. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Elektronska baza Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 8411) Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima

Kat. 11.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-61
	Autor: (Škola/krug:)	Nepoznat slikar alpskog kruga
	Naziv:	Rođenje Isusovo i Sv. Nikola iz Myre (dvostruko slikano)
	Tehnika:	Tempera na drvu
	Dimenzije:	131 x 114 cm
	Datacija:	15.st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Registarski broj umjetnine: 324 Restaurator/ica: Ivo Lončarić Ulaz/izlaz: 12. 8. 1953./ 14. 1. 1954. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: *inventarna knjiga br. 1 *tekst iz kartoteke br. 817
Intervencija: druga Registarski broj umjetnine: 324 Restaurator/ica: Zavod za restauriranje umjetnina (Eva i Nada) Ulaz/izlaz: travanj 1982. god. O popravku slike: primarno konzerviranje (<i>in situ</i>)		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 61 SG 61)
Intervencija: treća Registarski broj umjetnine: 324 Restaurator/ica: Zavod za restauriranje umjetnina Ulaz/izlaz: rujan 1982. god. O popravku slike: primarno konzerviranje (<i>in situ</i>)		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 61 SG 61)

Kat. 12.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-63
	Autor: (Škola/krug:)	Nepoznat slikar austrijskog kruga
	Naziv:	Krunjenje Bogorodice
	Tehnika:	Tempera na drvu
	Dimenzije:	89 x 70 cm
	Datacija:	15. st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Restaurator/ica: Ferdo Goglia Ulaz/izlaz: 22. 9. 1938./ 7. 10. 1938. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 63 SG 63)
Intervencija: druga Registarski broj umjetnine: 425 Restaurator/ica: Bruno Bulić Ulaz/izlaz: 2. 2. 1954./ 10. 5. 1957. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: *inventarna knjiga br. 1 * tekst iz kartoteke br. 1090 Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 1931)
Intervencija: treća ID umjetnine: 1931 Restaurator/ica: Nelka Bakliža Ulaz/izlaz: 6. 3. 2001./ 20. 6. 2001. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 1931)
Intervencija: četvrta		Arhiv Hrvatskog

ID umjetnine: 1931 Restaurator/ica: Nelka Bakliža Ulaz/izlaz: listopad 2003. god. O popravku slike: minimalni konzervatorsko-restauratorski radovi	restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 1931)
---	---

Kat. 13.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-98
	Autor: (Škola/krug:)	Biagio di Antonio da Firenze (Firentinska slikarska škola)
	Naziv:	Bogorodica s djetetom, sv. Franjom i sv. Jeronimom
	Tehnika:	Tempera i pozlata na drvu
	Dimenzije:	90,8 x 52, 2 cm
	Datacija:	Od 1475. do 1480. god.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Restaurator/ica: Ferdo Goglia Ulaz/izlaz: 14. 10. 1939./ 30. 10. 1939. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 98 SG 98)
Intervencija: druga Registarski broj umjetnine: 514 Restaurator/ica: Vida Hudoklin Ulaz/izlaz: 22. 4. 1955./ 6. 5. 1955. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br. 1 *kartoteka br. 910
Intervencija: treća Registarski broj umjetnine: 514 Restaurator/ica: Eva Winkler Ulaz/izlaz: 31. 3. 1982./ 21. 4. 1982. O popravku slike: minimalni konzervatorsko-restauratorski radovi pred izlaganje na izložbi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * tekst iz kartoteke br. ? Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 280 SG 280)
Intervencija: četvrta ID umjetnine: 6406 Restaurator/ica: Nelka Bakliža Ulaz/izlaz: travanj 2007. god. – srpanj 2007. god. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima

Kat. 14.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-102
	Autor: (Škola/krug:)	Girolamo da Carpi
	Naziv:	Bogorodica s Djetetom i svetima Jeronimom i Ivanom Krstiteljem (Bogorodica na prijestolju)
	Tehnika:	Ulje na drvu
	Dimenzije:	137 x 140 cm
	Datacija:	16.st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Restaurator/ica: Ferdo Goglia Ulaz/izlaz: 29. 5. 1937./ 14. 6. 1937. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 102 SG 102)
Intervencija: druga Registarski broj umjetnine: 61/68 Restaurator/ica: Lela Čermak Ulaz/izlaz: 21. 1. 1968./ 16. 12. 1968. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br.2 *tekst iz kartoteke br. ?

Kat. 15.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-105
	Autor: (Škola/krug:)	Girolamo Siccilante Sermoneta
	Naziv:	Sveta obitelj
	Tehnika:	Ulje na drvu
	Dimenzije:	100,9 x 77,5 cm
	Datacija:	16.st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Restaurator/ica: Ferdo Goglia Ulaz/izlaz: 14. 10. 1939./ 30. 10. 1939. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 105 SG 105)
Intervencija: druga Registarski broj umjetnine: 987 Restaurator/ica: Bruno Bulić Ulaz/izlaz: 10. 9. 1964./ 8. 9. 1965. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br. 1 *kartoteka br. 1431
Intervencija: treća Restaurator/ica: Zavod za restauriranje umjetnina Ulaz/izlaz: ožujak 1981. god. O popravku slike: primarno konzerviranje (<i>in situ</i>)		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 105 SG 105)
Intervencija: četvrta Restaurator/ica: Zavod za restauriranje umjetnina Ulaz/izlaz: studeni 1981. god. O popravku slike: primarno konzerviranje (<i>in situ</i>)		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 105 SG 105)
Intervencija: peta ID umjetnine: 2499 Restaurator/ica: Nelka Bakliža Ulaz/izlaz: 8. 4. 2013./ 11. 6. 2013.		Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 2499)


O popravku slike: hitna intervencija	
Intervencija: šesta ID umjetnine: 2499 Restaurator/ica: Nelka Bakliža Ulaz/izlaz: ?/ 28. 10. 2014. O popravku slike: kurativno–restauratorska istraživanja stanja slike	Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 2499)

Kat. 16.


	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-107
	Autor: (Škola/krug:)	Dosso Dossi
	Naziv:	Uskrsnuće Kristovo
	Tehnika:	Tempera na drvu
	Dimenzije:	75 x 76 cm
	Datacija:	Od 15. do 16. st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Registarski broj umjetnine: ?? Restaurator/ica: Zvonimir Wyrubal Ulaz/izlaz: ?/ srpanj 1948. god. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: *tekst iz kartoteke br. 442
Intervencija: druga Registarski broj umjetnine: 127 Restaurator/ica: Zvonimir Wyrubal Ulaz/izlaz: 7. 9. 1950./ 9. 10. 1950. O popravku slika: minimalni konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br.1 *tekst iz kartoteke br. 610
Intervencija: treća Registarski broj umjetnine: 217 Restaurator/ica: Vida Hudoklin Ulaz/izlaz: 2. 8. 1952./ 22. 10. 1954. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br.1 *tekst iz kartoteke br. 791
Intervencija: <u>četvrta, peta</u> Registarski broj umjetnine: 496 Restaurator/ica: Slavka Dekleva Ulaz/izlaz: 18. 2. 1955./ 22. 10. 1955. O popravku slike: minimalni konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br.1 *tekst iz kartoteke br. 947
Intervencija: <u>šesta, sedma</u> Restaurator/ica: Zavod za restauriranje umjetnina		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 107)

Ulaz/izlaz: studeni 1981. god. – veljača 1982. god. O popravku slike: primarno konzerviranje (<i>in situ</i>)	SG 107)
--	---------

Kat. 17.


	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-109
	Autor: (Škola/krug:)	Andrea del Sarto
	Naziv:	Sv. Sebastijan
	Tehnika:	Tempera na drvu
	Dimenzije:	77 x 57 cm
	Datacija:	16. st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Restaurator/ica: Ferdo Goglia Ulaz/izlaz: 23. 9. 1939./ 30. 10. 1939. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 109 SG 109)
Intervencija: druga ID umjetnine: 5382 Restaurator/ica: Nelka Bakliža Ulaz/izlaz: veljača 2002. god. – prosinac 2002. god. O popravku slika: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 5382)

Kat. 18.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-121
	Autor: (Škola/krug:)	Zuccaro Taddeo
	Naziv:	Krist u Getsemanskom vrtu
	Tehnika:	Ulje na drvu
	Dimenzije:	58,5 x 44 cm
	Datacija:	Sredina 16. st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Restaurator/ica: Ferdo Goglia Ulaz/izlaz: 22. 5. 1937./ 2. 6. 1937. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 121 SG 121)
Intervencija: druga Registarski broj umjetnine: 511 Restaurator/ica: Ivo Lončarić Ulaz/izlaz: 22. 4. 1955./ 6. 5. 1955. O popravku slike: minimalni konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br.1 *kartoteka br. 913
Intervencija: treća Restaurator/ica: Zavod za restauriranje umjetnina Ulaz/izlaz: ožujak 1981. god. O popravku slike: primarno konzerviranje (<i>in situ</i>)		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 121 SG 121)
Intervencija: četvrta Restaurator/ica: Zavod za restauriranje umjetnina Ulaz/izlaz: studeni 1981. god. O popravku slike: primarno konzerviranje (<i>in situ</i>)		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 121 SG 121)
Intervencija: peta Restaurator/ica: Zavod za restauriranje umjetnina Ulaz/izlaz: rujan 1982. god. O popravku slike: primarno konzerviranje (<i>in situ</i>)		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 121 SG 121)

<p>Intervencija: šesta ID umjetnine: 2020 Restaurator/ica: Nelka Bakliža Ulaz/izlaz: 15. 1. 2010./ 21. 12. 2010. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi</p>	<p>Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko- restauratorskim radovima</p> <p>Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 2020)</p>


Kat. 19.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-131
	Autor: (Škola/krug:)	Nepoznat (talijanska slikarska škola)
	Naziv:	Krist u Hramu
	Tehnika:	Ulje na platnu
	Dimenzije:	91,5 x 123 cm
	Datacija:	17.st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Registarski broj umjetnine: 596 Restaurator/ica: Slavka Dekleva Ulaz/izlaz: 23. 6. 1956./ 11. 3. 1957. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br.1 *kartoteka br. 1061
Intervencija: druga ID umjetnine: 2105 Restaurator/ica: Pavao Lerotić Ulaz/izlaz: travanj 2006. god. – ožujak 2008. god. O popravku slike: hitna intervencija		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima


Kat. 20.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-190
	Autor: (Škola/krug:)	Battista Giovanni Piazzetta
	Naziv:	Sv. Antun s malim Isusom
	Tehnika:	Ulje na platnu
	Dimenzije:	81,7 x 65 cm
	Datacija:	18.st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Registarski broj umjetnine: 36 Restaurator/ica: Zvonimir Wyroubal Ulaz/izlaz: lipanj 1949. god. – srpanj 1949. god. O popravku slike: minimalni konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br. 1 *tekst iz kartoteke br. 522


Kat. 21.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-225
	Autor: (Škola/krug:)	Battista Franco Semolei
	Naziv:	Alegorija „Aritmetika“
	Tehnika:	Ulje na drvu
	Dimenzije:	102,5 x 90,5 cm
	Datacija:	18.st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva ID umjetnine: 6429 Restaurator/ica: Petra Kursar Ulaz/izlaz: travanj 2006. god. – ožujak 2008. god. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko- restauratorskim radovima


Kat. 22.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-237
	Autor: (Škola/krug:)	Nepoznat (Kopija po Tizianu)
	Naziv:	Mater Dolorosa
	Tehnika:	Ulje na platnu prilijepljenom na drvo
	Dimenzije:	49,9 x 43,7 cm
	Datacija:	16. st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Restaurator/ica: Ferdo Goglia Ulaz/izlaz: 12. 10. 1920./ 14. 1. 1921. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 237 SG 237)
Intervencija: druga RegistarSKI broj umjetnine: 396 Restaurator/ica: Vida Hudoklin Ulaz/izlaz: 2. 2. 1954./ 24. 1. 1955. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski zahvat		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br. 1 *tekst iz kartoteke br. 819
Intervencija: treća ID umjetnine: 1895 Restaurator/ica: Nelka Bakliža Ulaz/izlaz: 21. 9. 2010./ 30. 9. 2011. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 1895)

Kat. 23.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-243
	Autor: (Škola/krug:)	Giovanni Bellini
	Naziv:	Diptih (sv. Augustin i sv. Benedikt)
	Tehnika:	Tempera na drvu
	Dimenzije:	162,2 x 146 x 11,7 cm
	Datacija:	Oko 1485. god.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva* Restaurator/ica: Josip Bauer Ulaz/izlaz: 1899. god. O popravku slike: primarno konzerviranje		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima
Intervencija: druga Restaurator/ica: Ferdo Goglia Ulaz/izlaz: 1935. O popravku slike: minimalni konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima
Intervencija: treća Restaurator/ica: Zavod za restauriranje umjetnina Ulaz/Izlaz: 1981. god O popravku slike: primarno konzerviranje (<i>in situ</i>)		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima
Intervencija: četvrta ID umjetnine: 6677 Restaurator/ica: Višnja Bralić, Nelka Bakliža, Pavao Lerotić Ulaz/izlaz: 2006./ 2008. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 6677) Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima

Kat. 24.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-251
	Autor: (Škola/krug:)	Nepoznat (radionica Bassana)
	Naziv:	Krist u kući Marije i Marte
	Tehnika:	Ulje na platnu
	Dimenzije:	82 x 119 cm
	Datacija:	16. st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Restaurator/ica: Ferdo Goglia Ulaz/izlaz: 22. 9. 1922./ 13. 11. 1922. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 251 SG 251)
Intervencija: druga Restaurator/ica: Slavka Dekleva Ulaz/izlaz: ?/ 16. 10. 1947. O popravku slike: minimalni konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 251 SG 251)
Intervencija: treća Registarski broj umjetnine: 281 Restaurator/ica: Zvonimir Wyrubal Ulaz/izlaz: 29. 1. 1953./ 20. 2. 1953. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br.1 *tekst iz kartoteke br. 762
Intervencija: četvrta Registarski broj umjetnine: 417/72 Restaurator/ica: Juričić Ulaz/izlaz: 24. 4. 1972./ 7. 7. 1972. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko – restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br. 2 *tekst iz kartoteke br. 417 Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 1760)

Kat. 25.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-260
	Autor: (Škola/krug:)	Battista Franco Semolei
	Naziv:	Alegorija „Etnografija“ (Stvaranje)
	Tehnika:	Ulje na drvu
	Dimenzije:	101,5 x 91,5 cm
	Datacija:	Sredina 16. st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Restaurator/ica: Ivo Lončarić Ulaz/izlaz: 7. 1. 1952./ 8. 1. 1952. O popravku slike: minimalni konzervatorsko-restauratorski zahvati		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 260 SG 260) Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: *tekst iz kartoteke br. 679
Intervencija: druga Registarski broj umjetnine: 433 Restaurator/ica: Lela Čermak Ulaz/izlaz: 25. 2. 1954./ 26. 1. 1956. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br.1 *tekst iz kartoteke br. 975
Intervencija: treća Registarski broj umjetnine: 23/66 Restaurator/ica: Ivo Lončarić Ulaz/izlaz: 12. 9. 1966./ 1. 10. 1966. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br.2 *tekst iz kartoteke br. ?
Intervencija: četvrta ID umjetnine: 1939 Restaurator/ica: Petra Kursar Ulaz/izlaz: 13. 4. 2006./ 26. 3. 2008. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 1939)


	<p>Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko- restauratorskim radovima</p>
--	---

Kat. 26.


	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-261
	Autor: (Škola/krug:)	Battista Franco Semolei
	Naziv:	Mars i Venera
	Tehnika:	Tempera na drvu
	Dimenzije:	201 x 172 cm
	Datacija:	Sredina 16. st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Restaurator/ica: Zavod za restauriranje umjetnina Ulaz/izlaz: ?/ 15. 2. 1982. O popravku slike: primarno konzerviranje (<i>in situ</i>)		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 261 SG 261)
Intervencija: druga ID umjetnine: 7077 Restaurator/ica: Nelka Bakliža Ulaz/izlaz: rujan 2008. god. – lipanj 2010. god. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 7077) Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko–restauratorskim radovima
Intervencija: treća ID umjetnine: 7077 Restaurator/ica: Nelka Bakliža Ulaz/izlaz: 1. polovica 2016. god. O popravku slike: primarno konzerviranje (<i>in situ</i>)		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o izvedenim radovima zaštite i očuvanja kulturnih dobara za 2016. godinu
Intervencija: četvrta ID umjetnine: 7077 Restaurator/ica: Nelka Bakliža		Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda

<p>Ulaz/izlaz: kolovoz 2016. god. – listopad 2016. god.</p> <p>O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi</p>	<p>(ID: 7077)</p> <p>Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko- restauratorskim radovima</p>
---	---


Kat. 27.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-264
	Autor: (Škola/krug:)	Battista Franco Semolei
	Naziv:	Alegorija „Geografija“
	Tehnika:	Ulje na drvu
	Dimenzije:	116 x 91 cm
	Datacija:	Sredina 16. st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva RegistarSKI broj umjetnine: 434 Restaurator/ica: Ivo Lončarić Ulaz/izlaz: 25. 2. 1954./ 26. 1. 1956. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br.1 * kartoteka br. 970


Kat. 28.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-269
	Autor: (Škola/krug:)	Vittore Carpaccio
	Naziv:	Sveti Sebastijan
	Tehnika:	Tempera na drvu
	Dimenzije:	105 x 44,5 cm
	Datacija:	1514. god.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Registarski broj umjetnine: 907 Restaurator/ica: Ivo Lončarić Ulaz/izlaz: 17. 4. 1962./ 18. 4. 1962. O popravku slike: primarno konzerviranje (<i>in situ</i>)		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br. 1 *tekst i kartoteke br. 1299
Intervencija: druga Restaurator/ica: Eva Winkler Ulaz/izlaz: 14. 10. 1981./ 8. 1. 1982. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 269 SG 269)
Intervencija: treća ID umjetnine: 2418 Restaurator/ica: Nelka Bakliža Ulaz/izlaz: 5. 6. 2003./ 16. 12. 2003. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 2418) Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko–restauratorskim radovima

Kat. 29.


	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-280
	Autor: (Škola/krug:)	Andrija Medulić
	Naziv:	Bogorodica s djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem i sv. Franjom Asiškim
	Tehnika:	Ulje na papiru prilijepljenom na drvo
	Dimenzije:	14 x 16,8 cm
	Datacija:	16. st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Registarski broj umjetnine: ?? Restaurator/ica: Zvonimir Wyroubal Ulaz/izlaz: ?/ veljača 1948. god. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski zahvati		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br.1 *kartoteka br. 422
Intervencija: druga ID umjetnine: 5625 Restaurator/ica: Nelka Bakliža Ulaz/izlaz: 1. 1. 2003./ 31. 12. 2003. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 5625)

Kat. 30.


	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-296
	Autor: (Škola/krug:)	Francesco Capella
	Naziv:	Krist pada pod križem
	Tehnika:	Ulje na platnu
	Dimenzije:	94 x 125,2 cm
	Datacija:	Sredina 18. st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: druga RegistarSKI broj umjetnine: 290 Restaurator/ica: Vida Hudoklin, Zvonimir Wyroubal Ulaz/izlaz: 20. 2. 1953./ 1. 9. 1956. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br.1 *tekst iz kartoteke br. 1168
Intervencija: treća ID umjetnine: 1769 Restaurator/ica: Pavao Lerotić Ulaz/izlaz: 13. 4. 2006./ 15. 1. 2010. O popravku slike: kurativno–restauratorska istraživanja (Višnja Bralić, Pavao Lerotić) i cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi (Pavao Lerotić)		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: izvješće o provedenim konzervatorsko–restauratorskim radovima Bralić, V., Lerotić, P. (2010). „Krist pada pod križem“ iz Strossmayerove galerije u Zagrebu: crtica iz povijesti restauriranja baroknog slikarstva u Hrvatskoj. <i>Portal: godišnjak</i>

	<i>Hrvatskoga restauratorskog zavoda, No. 1., str. 161 – 173.</i>
--	---

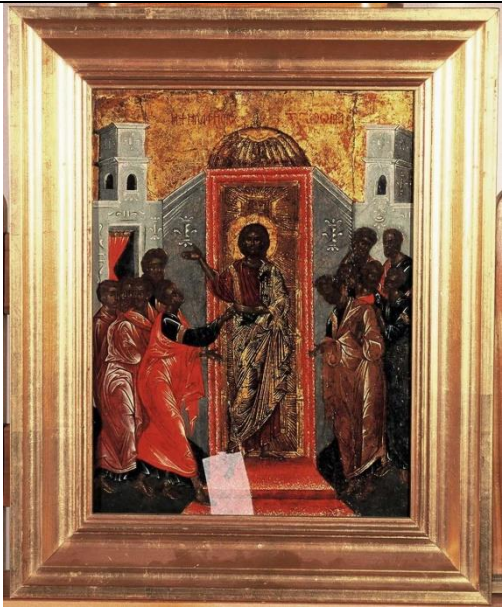
Kat. 31.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-355
	Autor: (Škola/krug:)	Nepoznat slikar (Venecijanska škola 16./17. st.)
	Naziv:	Venecijanac
	Tehnika:	Ulje na platnu
	Dimenzije:	41,5 x 34 cm
	Datacija:	17. st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva RegistarSKI broj umjetnine: 570 Restaurator/ica: Tomljanović Ulaz/izlaz: 13. 4. 1956./ 11. 3. 1957. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br.1 *kartoteka br. 1069
Intervencija: druga ID umjetnine: 2079 Restaurator/ica: Nelka Margreiter Ulaz/izlaz: 10. 3. 1992./ 26. 5. 1992. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 355 SG 355)


Kat. 32.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-359
	Autor: (Škola/krug:)	Nepoznat slikar (Francusko – flamanska škola)
	Naziv:	Otmica Europe
	Tehnika:	Ulje na platnu
	Dimenzije:	104,5 x 121 cm
	Datacija:	18. st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Registarski broj umjetnine: // Restaurator/ica: Slavka Dekleva Ulaz/izlaz: ?/ veljača 1950. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br.1 *kartoteka br. 559
Intervencija: druga ID umjetnine: 218 Restaurator/ica: Nelka Margreiter Ulaz/izlaz: 5. 9. 1990./ 28. 1. 1991. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 218 SG 218) Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 218)


Kat. 33.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-402
	Autor: (Škola/krug:)	Nepoznat slikar (italo-kreetski majstor)
	Naziv:	Nevjerni Toma
	Tehnika:	Tempera na drvu
	Dimenzije:	33,7 x 26,1 cm
	Datacija:	18. st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Registarski broj umjetnine: 418 Restaurator/ica: Lela Čermak Ulaz/izlaz: 2. 2. 1954./ 24. 1. 1955. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br.1 *kartoteka br. 858
Intervencija: druga ID umjetnine: 1918 Restaurator/ica: Denis Vokić Ulaz/izlaz: 5. 11. 2002./ 31. 3. 2004. O popravku slike: kurativno-restauratorska istraživanja stanja slike		Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 1918)

Kat. 34.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-421
	Autor: (Škola/krug:)	Komogovina Arsenije Jeromonah
	Naziv:	Kor anđela
	Tehnika:	Tempera na drvu
	Dimenzije:	112 x 76 cm
	Datacija:	1725. god.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Registarski broj umjetnine: 424 Restaurator/ica: Vida Hudoklin Ulaz/izlaz: 10. 1. 1955./ 3. 10. 1957. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br.1 *kartoteka br. 1157 Arhiv Strossmayerove galerije (531: ZAG 421 SG 421)
Intervencija: druga Registarski broj umjetnine: 424 Restaurator/ica: Bruno Bulić Ulaz/izlaz: 3. 10. 1957./ 2. 6. 1959. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br.1 *kartoteka br. 1157
Intervencija: druga Registarski broj umjetnine: 424 Restaurator/ica: Mario Kotlar Ulaz/izlaz: 6. 4. 1959./ 15. 5. 1959. O popravku slike: minimalni konzervatorsko–restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br.1 *kartoteka br. 1157

Kat. 35.

	Inventarski broj zbirke Strossmayerove galerije:	SG-472
	Autor: (Škola/krug:)	Sebastiano Mazzoni ?
	Naziv:	Navještenje
	Tehnika:	Ulje na platnu
	Dimenzije:	66 x 140 cm
	Datacija:	17. st.
Kronologija konzervatorsko – restauratorskih radova:		Izvori:
Intervencija: prva Registarski broj umjetnine: 696 Restaurator/ica: Slavka Dekleva Ulaz/izlaz: 9. 1. 1958./ 14. 8. 1962. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi		Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: * inventarna knjiga br.1 *kartoteka br. 1176
Intervencija: druga ID umjetnine: 2206 Restaurator/ica: Pavao Lerotić Ulaz/izlaz: siječanj 2010. god. – ožujak 2010. god. O popravku slike: cjeloviti konzervatorsko–restauratorski radovi		Elektronska baza podataka Hrvatskog restauratorskog zavoda (ID: 2206) Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda: dokumentacija za prethodno odobrenje za konzervatorsko-restauratorske radove

Prilog 2. Statistička obrada podataka

	GOGLIA	WYROUBAL	DEKLEVA	LONČARIĆ	CERMAK	BULIĆ	HUDOKLIN	JURIČIĆ	WINKLER	BAKIŽA	LEROTIĆ	VOKIĆ	KURSAR	ZAVOD
20-e	3													
30-e	8													
40-e		4	1											
50-e		7	5	7	2	2	4	1						
60-e				3	1	1								
70-e				4	1			1						
80-e									4					11
90-e										3				1
2000-e										19	5	1	2	

Tablica 1. - prikazuje broj restauratorskih intervencija sviju restauratora koji su radili na slikama što su odabrane kao predmeti proučavanja u okviru diplomskog rada. Brojevi intervencija odgovaraju dekadama u kojima su izvedeni restauratorski radovi na određenim umjetninama. Napomena: pojedine su umjetnine, restaurirane nekoliko puta od strane jednog ili više konzervatora-restauratora.

Inventarni broj umjetnine	Jedna konzervatorsko-restauratorska intervencija	Višestruki konzervatorsko-restauratorski radovi
SG-3		4
SG-22		2
SG-25		3
SG-28		4
SG-29		2
SG-30		2
SG-33		2
SG-43	1	
SG-47		3
SG-48		3
SG-61		3
SG-63		4
SG-98		4
SG-102		2
SG-105		5
SG-107		7
SG-109		2
SG-121		6
SG-131		2
SG-190	1	
SG-225	1	
SG-237		3
SG-243		4
SG-251		4
SG-260		4
SG-261		4
SG-264	1	
SG-269		3
SG-280		2
SG-296		2
SG-355		2
SG-359		2
SG-402		2
SG-421		3
SG-472		2

Tablica 2. – prikazuje broj konzervatorsko-restauratorskih zahvata kojima su bile izložene selektirane slike iz fundusa Strossmayerove galerije. Napomena: „Višestruki konzervatorsko-restauratorski radovi“ podrazumijevaju slijedeće intervencije: cjelovite i minimalne konzervatorsko-restauratorske zahvate pred izložbe, primarna konzerviranja (*in situ*) i kurativno-restauratorska istraživanja stanja slike.

INVENTARNI BROJ UMJETNINE	MINIMALNI KONZERVATORSKO- RESTAURATORSKI RADOVI U SVRHU IZLAGANJA UMJETNINA NA IZLOŽBAMA 80-IH I 90-IH GODINA 20. STOLJEĆA	PRIMARNO KONZERVIRANJE (<i>IN SITU</i>) 80-IH I 90- IH GODINA 20. STOLJEĆA	CJELOVITI KONZERVATORSKO- RESTAURATORSKI RADOVI
SG-3		1981.	
SG-22			
SG-25	1999.		
SG-28			
SG-29	1982.		
SG-30	1982.		
SG-33			
SG-43			
SG-47			
SG-48			
SG-61		1982. (travanj i rujan)	
SG-63			
SG-98	1982.		
SG-102			
SG-105		1981. (ožujak i studenj)	
SG-107		1981., 1982.	
SG-109			
SG-121		1981. (ožujak, studenj), 1982.	
SG-131			
SG-190			
SG-225			
SG-237			
SG-243		1981.	
SG-251			
SG-260			
SG-261		1982.	
SG-264			
SG-269			1981.
SG-280			
SG-296			
SG-355			1992.
SG-359			1990.
SG-402			
SG-421			
SG-472			

Tablica 3 – prikazuje aktivnost Zavoda za restauriranje umjetnina osamdesetih i Hrvatskog restauratorskog zavoda devedesetih godina 20. stoljeća na slikama iz Strossmayerove galerije koje su obrađene u okvirima ovog diplomskog rada.

Summary

This thesis attempts to explain the approaches, methods and procedures in the preservation and conservation of paintings on wooden and textile panels in the period from 1948 until the second decade of the 21st century. The development of the conservation and restoration praxis in Croatia with an accent on movable cultural heritage is concisely presented through the research of the archival documentation of thirty-five easel paintings owned by the Strossmayer Gallery of Old Masters in Zagreb. While the first part of the thesis explains the formation of the art collection and the concept elaboration of the collection in the permanent exhibition of the Strossmayer Gallery, the second part of the thesis focuses on the praxis of the preservation of paintings in Croatia as a response to and a reflection of the European theory of conservation. The changes in the approaches, methods and procedures of preservation and the usage of restorative materials will be presented and explained through concrete examples of interventions on the paintings from the Strossmayer Gallery of Old Masters.